ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ В ПОЛОЦКЕ



Минск «Рифтур» 2009



Картинная галерея в Полоцке, открытая в феврале 1981 года и вошедшая в состав Полоцкого историко-археологического заповедника, за время своей работы сыграла большую роль в появлении серьезной художественной среды в городе. Ее просветительская деятельность не ограничивалась региональными выставками. С первого дня работы были налажены связи с Белорусским союзом художников, Московской Дирекцией передвижных выставок, с Союзом художников Латвии, Новгорода и музеями. Такое сотрудничество не только определило концептуальную направленность выставочной деятельности, но и помогло обозначить цели и задачи комплектования фондов.

Картинная галерея размещалась в здании Богоявленского собора, построенного в конце XVIII века. В то время размещение галереи в памятнике архитектуры, имевшем большой объем и прекрасное освещение, было очень удачным решением, позволившим достойно представлять публике лучшие художественные достижения. Тем более что в Полоцке проходили всесоюзные и республиканские выставки, сюда с удовольствием приезжали с выставками художники разных поколений, проводились различные художественные акции, концерты, перформенсы, встречи с деятелями искусства. Опыт непосредственной встречи с живой, творимой и осязаемой культурой естественным образом породил исключительную возможность исследовательской работы, позволившей целенаправленно следить за происходящим в художественной жизни республики и соответственно формировать

коллекции. Постепенно накапливались научный багаж текстов, экскурсов, визуально-хроникальный ряд событий, артефактов, коллекции пополнялись произведениями, довольно полно представляющими развитие и преемственность всех направлений, имевших место в белорусском искусстве. Этот багаж востребован своими зрителями и читателями.

В сентябре 2002 года вновь появилась уникальная возможность продемонстрировать накопленное и наработанное ранее, имея возможности действия постоянной экспозиции и по-прежнему работы со сменными выставками, являющимися неотъемлемой частью живой, творческой и научной важности в формировании взгляда и истории искусства.

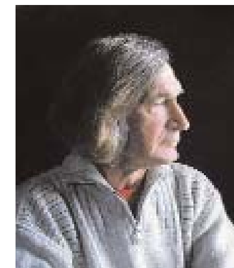
Галерея открылась, и в ее залах сейчас представлено 3 раздела изобразительного искусства: стенопись Спасо-Преображенской церкви, иконопись Беларуси, искусство Беларуси XX века. Все годы, начиная с 1986-го, велась работа по комплектованию коллекции. Это позволило широко представить экспозицию, а своевременное приобретение произведений определило ее актуальность. Художественная галерея стала региональным центром художественной культуры, серьезно конкурирующим со столицей. Галерея проводит активную выставочную деятельность. Выставочный план галереи ежегодно составляет 12–14 выставок, включая групповые, персональные, а также международные проекты. Кроме экскурсионной работы, сотрудниками галереи проводятся занятия по музейной педагогике для учебных заведений города, открытия выставок, встречи с художниками.

РАЗДЕЛ I

СТЕНОПИСЬ XII–XIX веков СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ XII века

Б. Г. Васильев

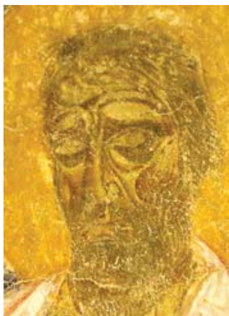
Техника письма мастеров фресок XII века Преображенского собора Полоцка



Васильев Борис Григорьевич
кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Староладожского историко-архитектурного и археологического музея-заповедника

Стенопись Спасо-Преображенского собора Евфросиньевского монастыря оказалась в ряду памятников монументального искусства, которые характеризуются стилистическим единством ансамбля. Надо полагать, что роспись создана единовременно одной артелью под руководством опытного мастера. Им определялись общие принципы композиционного построения росписи и колористическая гамма фресок. Он согласовывал с заказчиком программу и определял иконографию сюжетов. Руководитель артели Преображенского храма выступил проводником живописного направления в развитии стилистики на Руси. Почерк ведущего мастера, судя по технике и по качеству исполнения, представлен в письме ликов архангелов на восточной подпружной арке *(ил. 1)*. Работа начиналась с прописки фона для лика и нимба светло-желтой охрой в один слой. По желтому фону светло-красной линией выполнялся предварительный контурный рисунок головы и основных деталей лика. Фон светлой желтой подкладки с подготовительным рисунком по силуэту перекрывался зеленым санкирем. Двумя слоями вохрений проводилось высветление формы, а красным цветом художник очерчивал основные детали и прокладывал притенения по овалу лика (в два слоя), в глазных впадинах, на переносице, по линиям складок на лбу. На нижнем веке оставался открытым фон санкиря. Подрумянка губ, щек и верхнего века завершали моделирование. Плоскость нимба покрывалась еще одним слоем охры.

1 

2 

3 

В этом приеме художник последовательно прокладывал до шести слоев, достигая совершенства живописной структуры, максимально приближенной к работе иконописца. Ближайший аналог данному способу письма мы находим в церкви святого Климента 1153–1156 гг. Старой Ладоги на примере работы одного из ведущих мастеров артели, руководившего украшением основного объема храма[1]. Этот прием нам известен по работе византийских мастеров в Нерези, в Дмитриевском соборе во Владимире или автора Петра Александрийского в Нередице[2].

Образчиком стилизованной графической формы в рисунке деталей личного оказался мастер пророка Михея на западном склоне северной подпружной арки *(ил. 2)*. Прочтение способа работы показывает сложную последовательность моделирования личного: охристая основа, зеленый санкирь, два слоя вохрений и проработка теней контурной красной линией с растушевкой теней до двух слоев. Зеленые полосы санкиря оставлены открытыми в глазных впадинах. Художник великолепно владеет рисунком и живописью, тонко ощущает структуру объема. В его арсенале классические традиции монументализма, выраженные в постановке фигуры, в разделке складок одежды и в представлении развернутого свитка. В ликах многослойная живопись органично согласована с яркой линейной стилизацией формы. Свиток в руках пророка с греческой надписью не оставляет сомнений о византийской выучке этого мастера. Сходную систему конструирования личного мы встречаем на фресках Велюсы, в «Деисусе» Софии Константинопольской 1122 г., в мозаиках Гелати и Чефалу. В свое время В. Н. Лазарев отмечал повышенную степень графичности на примере фресок церкви святого Георгия в Старой Ладоге признаком работы русских мастеров с их, якобы, традиционной «тягой к узорочью»[3]. Возможная полемика об истоках этого течения может быть расширена: пророк Михей держит свиток с греческой надписью. Мастера крупнейших византийских художественных центров выступили проводниками этого направления, возможно, тут же поддержанного и местными живописцами во всех регионах.

Рассмотрим нюансы многослойного приема. Надо полагать, что проявление зеленого санкиря в тенях на завершающей стадии работы не было повсеместным по храму. Автор «Благовещения» на предалтарных столбах полностью перекрывал зеленый санкирь слоем желтой охры. В моделировании световых частей он применил рассечение разбеленной охры по границе с тенями, а вся теневая плоскость построена на отношении светов с основным фоном. В этом приеме основную роль играли конструирующие темно-красные линии по внутреннему овалу лика и деталей личного без дополнительных оттушевок красным цветом *(ил. 3)*. При этом подчеркнем, что и архангелы на подпружных арках, и лики в «Благовещении» представлены в одной возрастной группе. Это важно, поскольку усиление роли теневого рисунка в личном хорошо прочитывается на примере сопоставления образов Богоматери в упомянутом сюжете с ликами Анны пророчицы в «Сретении» и Праматери Анны на склоне триумфальной арки алтаря *(ил. 4, 5)*. Теневой линии, проведенной от нижнего века на скулу у Праматери, сопутствует графическая разделка щеки и носогубной складки в лике пророчицы. Прибавляется притенение красным цветом. Заметим, что во всех случаях сохраняется многослойное моделирование с зеленым санкирем, а объединяет эти лики, кроме того, силуэт овала и очерк деталей личного. Сохранение образца овала женского лика и необходимость в подчеркивании определенной характеристики изможденного возрастом или испытаниями хорошо читается у автора Марии Египетской в группе праведных жен «Страшного суда» Георгиевского храма Ладоги[4]. В лике архангела Гавриила Мирожа и в ликах апостолов сюжета «Явление Христа на море Тивериадском» автор применил сложную и едва ли не самую раннюю в стенописях Древней Руси схему тонкой линейной разделки в моделировании носогубной складки. Сложившаяся в последних исследованиях датировка Мирожа 1137–1142 гг. порождает вопрос о динамике последовательного развития графического течения в стилистике стенописей Древней Руси. Мастера Спасского собора как будто отстают в освоении «чистой» графики (разделка белильными линиями по охристому фону), открывая широкую дорогу многим вариантам живописного и живописно-графического направления.

Параллельный аспект стилизации светотени на фресках собора Полоцкой обители замечен в западном рукаве средокрестья. Автор неизвестного седовласого мученика, расположенного между крестовым и полуциркульным окнами кельи в западном рукаве средокрестья, тщательно очертил симметричными контурами надбровные дуги, лобные полушария, гребень носа с «ласточкой» переносицы, скулы, носогубные складки. Штрихами намечен румянец. На этапе моделирования художник с подчеркнутой тщательностью двумя слоями вохрений перекрывает каждую ячейку между обозначенными складками. Надо отметить еще одну характерную черту приема письма артели: некоторые из мастеров дополнительно по фону темно-красного зрачка прописывают необычно крупный в размер зрачка хрусталик, оставляя в качестве радужной оболочки глаза тонкий контур овала зрачка. Внимание привлекает подчеркнутая симметрия, создающая эффект нарочитой орнаментализации формы лика и его деталей *(ил. 6)*. Симметричное построение светотени и «приторможенная» ритмика рисунка могут служить приметами письма местного мастера, чему не противоречит и значительный контраст в работе над образами рассматриваемого святого мученика и, например, персонажей подпружных арок.

Почерку предшествующего мастера подражал автор святого Ермолая на западной стене южного рукава наоса. Художник моделирует светотень лика по желто-коричневой основе, под которой прописан серо-зеленый фон санкиря, видимый в качестве тени на верхней и частично – на нижней губе. Специфика работы художника раскрывается в характере двухслойных высветлений, прописанных широкими полосами, едва соответствующими форме рельефа лика старца. Особая небрежность в прокладке пробельных мазков заметна на белках глаз, где слои вохрений частично перекрывают контурный темно-красный рисунок. Полосы вохрений перекликаются по характеру с графическими белильными высветлениями в два слоя на прядях волос. На щеках и на лбу они вполне приемлемы, но белки глаз, обозначенные короткими охристыми прямыми мазками, легче принять за позднюю правку. Такому мнению сопутствует перекрытие этими штрихами рисунка овала глаз. Однако эта небрежность, в которой ощущается уверенность и несомненное творческое дарование, помогает создать художнику индивидуальный образ, близкий образам Кирилловской церкви в Киеве или «народным» типам из числа фресок Нередицы *(ил. 7)*.

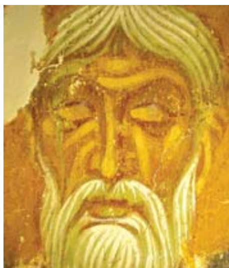
Своеобразными чертами характеризуется манера автора изображения святого – на западной стене южного рукава трансепта, чей почерк узнается по оригинальному силуэту крупной верхней губы, а также по изящному контуру носогубных складок, переходящих от крыльев носа к щекам *(ил. 8)*. Эта линия на теневой стороне получилась в виде зигзага. Со стороны потока света, идущего по замыслу художника от окна на южной стене, зигзаг складки прерывается на щеке, а силуэт складки высветляется пробельной линией. Прямых повторений манеры мастера священномученика, ориентируясь на рисунок носогубного треугольника и оригинальную стилизацию светотени на щеках, среди раскрытых в интерьере Спасского собора фресок не удалось обнаружить, но, в целом, прием сходен с работой над образами апостолов в сцене «Вход в Иерусалим». Интересно сопоставить манеры письма личного в изображениях святых Ермолая и упомянутого священномученика с обручем на шее, расположенных в одном простенке друг над другом. Это, несомненно, работа разных художников. Здесь открывается одно из положений в организации работы художественной артели, которое объясняет отличия в почерке исполнения святых, например, на подпружных арках или в рамках одного сюжета ансамбля.

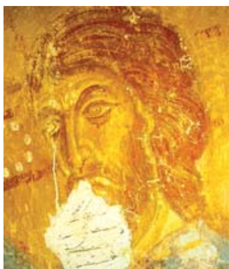
Например, в композиции «Вход в Иерусалим» для личного художник применил единый технический прием с зеленым санкирем, со слоями вохрений и усиленным контуром деталей темно-красными линиями, что читается на центральной фигуре сюжета *(ил. 9)*. Уверенному в исполнении классическому контуру лика Иисуса Христа противопоставляется быстрый эскизного характера рисунок деталей лица мальчика на пальме *(ил. 10)*. Линии бровей, носа, глаз проведены одной широкой полосой, губы – прямой короткой полосой. Вохрения и пробела очерчены мазками, едва намечающими объемные


4


5


6


7

8

9

части формы. Этот обобщенный рисунок применил автор головок грешников в огненной реке «Страшного суда» на западной стене храма, где зеленый санкирь едва заметен из-под осыпей сплошной прописки желтого цвета, исполнявшего роль инкарната в бессанкирном письме *(ил. 11)*.

О тенденциях к бессанкирному письму вероятнее всего местных художников можно судить по образцам ликов из рядом располагавшегося храма-усыпальницы, воздвигнутому и расписанному в первой трети столетия[5].

Лики святых мучениц на южной стене обнаруживают полное сходство с методом письма автора «Деисуса» в келье Евфросиньи Полоцкой, что вместе с нюансами рисунка деталей личного и приемом письма одежды помогают уверенно датировать весь ансамбль одним временем *(ил. 12, 13)*[6].

О количестве мастеров живописной артели пока говорить рано, но при дальнейшем исследовании приема письма надо внимательно следить за состоянием сохранности живописных слоев, во многих случаях утраченных.

Прием личного письма мастеров Спасо-Преображенского храма наследует традициям, заложенным на рубеже XI–XII вв., и перекликается с приемами рисунка и моделирования на образцах сохранившихся стенописей первой половины XII в. Однако надо признать, что история техники письма монументалистов изучена эпизодично. Можно принять положение о внедрении многослойной техники моделирования в стенописях благодаря популярности почитаемых икон, среди которых на Руси особое место занимает «Богоматерь Владимирская». В действительности, формирование новой техники прослеживается гораздо раньше. Личное письмо фресок Десятинной церкви дает нам образцы классического многослойного моделирования с применением зеленого санкиря, с последовательными притенениями и высветлениями для достижения полноценного эффекта объемных деталей в личном[7]. В XI – начале XII в. наследие этого приема проявляется в применении зеленых оттушевок в тенях, как это наблюдал В. В. Филатов в куполе Софии Новгородской или как это заметно в ликах Софии Охридской, а также в работе отдельных мастеров Николо-Дворищенского собора Новгорода[8].

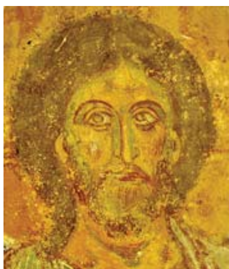
Среди известных древнерусских фресок в полоцком ансамбле мы встречаемся с одним из ранних примеров возрожденной многослойной живописи. Функция санкиря в проработке объемной формы максимально показана мастером архангелов подпружной арки. На основной части росписи санкирь играет минимальную роль и вполне мог быть заменен теневыми линиями. Поэтапное совершенствование и распространение метода заметно на фресках церквей святого Климента в Ладоге и Пантелеймона в Нерези. О параллельной приверженности художников к бессанкирному методу можно судить по отмеченным примерам полного перекрытия санкиря в Полоцком храме, а далее – по целому ряду стенописей второй половины XII в. Опыт пластического моделирования, как мы видели, соседствует с эффективной стилизацией деталей личного, что с особой выразительностью проявилось в работе над образами пророка Михея и мучеников в западном рукаве собора.

С таким примером соседства живописного и графического моделирования личного мы встретились на фресках церкви святого Георгия в Ладоге, где автор Вседержителя из «Вознесения» рассматривается отдельно от мастера пророческого ряда барабана. В полоцком соборе на северо-восточном столбе архангела из «Благовещения» не мог писать автор архангела на склоне подпружной арки, которая является продолжением южной грани того же столба. Индивидуальной манерой обладали автор мученика в западном рукаве и художник, писавший лик святого Ермолая. К ним примыкает автор сцен «Лоно Авраамово» и сюжета с грешниками в огненной реке. Персоналия на столбах и мученица на южной стене, равно как и фрески кельи, написаны в единой манере, но почерк этого мастера может быть отождествлен и с другими изображениями ансамбля, включая сюжетные сцены. Уточнить сферу его деятельности можно будет при дальнейшей реставрации фресок собора.

Одежда написана гораздо сдержаннее, и по ритмике складок очевидно тяготение художников к монументализму XI – первой половины XII в. Не менее важную роль в датировании ансамбля играет орнамент, раскрытые участки которого напрямую пе-


10


11


12

рекликаются с образцами простейших стеблей и медальонных вариаций в росписях раннего XII в., в том числе в стенописях Новгородской земли.

В Спасском соборе Евфросиньевского монастыря перед нами открылся один из интереснейших моментов эволюции стиля византийского мира. Весь потенциал господствующего в стенописи храма живописного приема раскрывается под кистью ведущего мастера артели. Во многих композициях этот прием применен формально, без должного выявления объемной формы, что можно объяснить подражанием менее искусных художников главному мастеру. Вторжение ковровой системы прослеживается на примерах некоторых сюжетов, судя по продлению «Входа в Иерусалим» в апсиду жертвенника и по разделению этой композиции окном на две части. Характерной для храмовой декорации оказалась плотность размещения максимального количества сцен и персоналии, наиболее наглядно воплощенной в келье, своеобразие ограниченного освещения интерьера, предельная скромность в орнаментации плоскостей. Перечисленные черты храмовой декорации во многом свойственны пещерным капеллам Каппадокии, которые, видимо, и послужили ориентиром отмеченного своеобразия росписи полоцкого собора. Широко варьированный масштаб изображений можно считать образцовым: размеры персонажей последовательно возрастают по мере их удаления от зрителя.

Изысканность рисунка и живописного моделирования формы в личном соседствуют с примерами очевидного подражания местными художниками византийским мастерам. Такую же ситуацию творческого содружества византийских и русских живописцев мы встретили и подробно проанализировали в ансамблях церквей святого Георгия в Ладоге, в Нередице. Очевидно также, что со времен строительства



Неизвестная
святая мученица.
Южная стена

Софии Полоцкой здесь начала складываться благодатная ситуация для вовлечения в работу и совершенствования в монументальной и станковой живописи своих мастеров. Наглядное тому подтверждение отмечено в росписи храма-усыпальницы, а сегодня – и в Преображенском соборе.

Общность приема письма личного на фресках Спасо-Преображенского собора женской обители Полоцка и церкви святого Климента 1153–1156 гг. в Ладоге открывают возможность рассмотреть обе стенописи во взаимосвязи между собой и на фоне основных тенденций развития приема письма середины XII в.

Фрески церкви святого Климента в Ладоге нам известны по фрагментам из раскопок XX в. Приметы художественного свойства этого памятника, среди которых важное место занимают прием письма одежды и орнамент, знаменуют следующий этап стилизации в сравнении с раскрытыми росписями Полоцкого собора[10]. Работа приглашенного византийского ведущего мастера и его ближайших постоянных помощников началась в Полоцке и вероятнее всего продолжена в Ладоге в 1153–1156 гг. Предложенный И. М. Хозеровым отрезок времени создания собора в Полоцкой обители и ее фресок между 1143–1161 гг. можно ограничить началом росписи церкви святого Климента в Ладоге[11].

Список иллюстраций

[1] *Васильев Б. Г.* Фрески церкви св. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Ч. II. Стилистика росписи // Староладожский сборник. СПб.–Старая Ладога, 2000. Вып. 3. С. 73–74.

[2] *Васильев Б. Г.* К вопросу о личном письме мастеров фресок Нередицы (по материалам коллекции НГОМЗ) // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Великий Новгород, 2004. Вып. 18. С. 330.

[3] *Лазарев В. Н.* Фрески Старой Ладоги. М., 1960. С. 72.

[4] *Васильев Б. Г.* Техника и технологические приемы фресок Георгиевской церкви // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. М., 2002. С. 309.

[5] *Васильев Б.Г., Медникова Е. Ю., Егорьков А. Н.* Стенопись храма-усыпальницы Евфросиньевского монастыря в Полоцке первой половины XII века (по материалам коллекции М. К. Каргера) // Погибшие святыни. Охраняется государством. Сб. мат. 4 Росс. научно-практ. конф. Вып. 10, ч. II. СПб., 1996. С. 58.

[6] По мнению В. Д. Сарабьянова, фрески кельи созданы в нач. XIII в. См.: *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. М., 2007. С. 171.

[7] *Сычев Н. П.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи // Сборник статей по археологии и византиноведению. Семинариум им. Н. П. Кондакова. Прага. 1928. С. 95.

[8] *Muller P. J.* Famous Frescoes. Belgrade, 1986. S. 25; *Филатов В. В.* Манера живописи и первоначальный колорит росписи в куполе Софии новгородской // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 211; *Царевская Т. Ю.* Николо-Дворищенский собор // Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – начало XII века. М., 2004. С. 514.

[9] *Васильев Б. Г.* Техника и технологические приемы фресок Георгиевской церкви // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. М., 2002. С. 307–308; Сарабьянов В. Д. Стилистические основы фресок Георгиевской церкви и византийская монументальная живопись второй половины XII века // Церковь св. Георгия в Старой Ладоге. М., 2002. С. 221–222.

[10] *Васильев Б. Г.* Фрески церкви св. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Ч. II. Стилистика росписи // Староладожский сборник. СПб.–Старая Ладога, 2000. Вып. 3. С. 68, 70.

[11] *Хозеров И. М.* Белорусское и смоленское зодчество XI–XIII вв. Минск, 1994. С. 50. К 1150 г. строительство церкви относил П. А. Раппопорт. См.: *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X–XIII вв. САИ. Вып. Е 1–47. Л., 1982. С. 96.

РАЗДЕЛ II

ИКОНОПИСЬ БЕЛАРУСИ XVIII – XIX веков

А. А. Ярошевич

Иконы белорусской школы в коллекции Полоцкого историко-культурного заповедника



Ярошевич Александр Адамович

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Национального художественного музея Республики Беларусь

В силу иконоборческой политики властей БССР в Полоцких церквах не сохранились памятники белорусской иконописи. Поэтому небольшая коллекция икон XVIII в., находящаяся в фондах Полоцкого заповедника представляет научную и историческую ценность. Из них до недавнего времени была опубликована лишь одна – «Святой Николай» XVIII в. Икона написана на доске, по невысокому левкасу. Святитель изображен стоящим в рост, правая рука поднята в благословении, на левой – раскрытая книга с текстом «МИР ВСЕМУ МИРЮ/ С. НИКОЛАЕ», сверху книги – три шара. Красная фелонь и голубой подризник расписаны графичным растительным орнаментом, омофор с белыми мальтийскими крестами внизу сливается с отделкой нижнего края фелони, как будто художник не знал его формы и назначения. Николай стоит на фоне города: справа здание, которое по архитектуре напоминает ратушу с фасадной трехъярусной башней, слева гражданские постройки, на заднем плане высокая многоярусная колокольня. Лицо написано со светотеневой моделировкой, облик скорее реалистический, нежели канонически-иконописный. Широкий лоб без залысин, прямой нос и брови, окладистая седая борода, густые волосы прикрывают уши. Нимб неуверенно обведен двойной графьей. Фон украшен графическим орнаментом симметричного и произвольного рисунка.

Иной, более традиционный, облик у святого Николая, написанного темперой на доске по тонкому грунту. Щит иконы



Икона.
Святой Николай
Чудотворец.
Середина XVIII в.

На стр. 21:
Икона.
Святой Николай
Чудотворец.
(фрагмент)
Середина XVIII в.



имеет характерное для белорусских икон обрамление профильной рамкой с внутренним валиком, резными «камнями» и орнаментальной росписью. Святой Николай изображен фронтально в рост. Лик аскетичный, с широким лбом, белой окладистой бородой и усами, ярко-красными губами. На голове – малиновая митра, уши открыты. Коричневый подризник, вишневая фелонь, бледно-голубая епитрахиль. Зеленый омофор с охристым краем исчерчен белым арабесковым орнаментом.

За последние годы В. В. Ракицким реставрирован ряд икон, и тем самым стало возможно их изучение. Происхождение их, к сожалению, оставалось достоверно неизвестным. С помощью архивных источников удалось установить первоначальное местонахождение двух икон: «Вознесение Господне» и «Сретение» в церкви села Экимань (Якимань). Написаны они в стиле своеобразного барочного примитива, характерного для живописи униатских церквей полоцко-витебского региона. Обе иконы близки по размерам, написаны темперой на деревянной основе по очень тонкому грунту, по периметру обведены широкой рамой. На верхнем поле первой кириллическая надпись: «Вознесся еси на небеса Боже и по всей земли слава Твоя». Багрово-синее облако, изогнутое по полукругу, разделяет пространство на земную и небесную сферы. В освещенном центре ее стоит Христос, нимбом касаясь валика рамы, из-под пурпурного хитона видны пальцы босых ног. Ладонью правой руки Иисус указует на небеса, полуопущенной левой благословляет оставшихся. Узкая полоска синего неба с надписью «Вознесение Господне» отделяет от Христа десять апостолов в синих, зеленых, красных одеждах, выстроенных в тесный ряд от края до края иконы. Внизу в центре круглолицый апостол указывает вверх, правее его – Богоматерь и юный Иоанн. Перед Марией холмик – символ Елеонской горы, у подножия лежит раскрытая книга. Композиция простодушная, фигуры грубоватые, но искренность художника искупает недостатки школы.



«Сретение» сближает с «Вознесением» столь же плотная композиция и похожий щит иконы, на верхнем поле которой надпись с названием сюжета (праздника). Все поле живописи занимает группа лиц; их заметно больше, чем в традиционной иконографии сюжета. Под балдахином у входа в храм стоит Симеон Богоприимец в двурогой митре первосвященника Иерусалимского храма, принимая младенца Иисуса на пелене из рук дамы. За ее спиной – молодая служанка держит корзинку с двумя горлицами и девочку в светлом платье. На заднем плане – Иосиф и Мария за ними почтенная чета (Иоаким и Анна?). Справа от Симеона трое юношей, у его ног, на переднем плане, стоит на коленях Анна Пророчица, рядом – корзина с ягодами. Моделировка одежд мягкими плавными складками отличается пластичностью, колорит богаче и тоньше по сравнению с «Вознесением». «Сретение» можно без преувеличения назвать одной из самых своеобразных трактовок этого сюжета во всей белорусской иконописи – с развитой композицией, множеством действующих лиц, трогательными деталями.

По описанию Георгиевской церкви в Экимани 1854 г. в 3-м ярусе иконостаса, над царскими вратами, стоял образ «Благовещения», а справа от него – икона Вознесения Господня с венчиком на главе, вверху от иконы следующая надпись: «вознесся еси на небеса Боже и по всей земли слава Твоя».

Посреди сея иконы внизъ – «Вознесение Господа нашего Иисуса Христа». Нетипичное надписание иконы вверху, совпадающее с инвентарным текстом, позволяет считать, что речь идет о вышеуказанной иконе.

По левую сторону от «Благовещения» находился образ Сретения Господня с надписью вверху: «Сретение Господа Бога и Спаса нашего», на сей иконе три медных побеленых венчика». Медные венчики, ныне утраченные, покрывали написанные на иконе. Совпадает и надпись на верхнем поле рамы образа. Т.е. «Сретение» также происходит из Экиманской церкви. Датировать оба образа по стилю живописи можно серединой XVIII века.

Основным источником сюжета «Сретения» является «Евангелие от Луки» (2, 22-39). Раннехристианская композиция: Мария с младенцем и Симеон стоят у алтаря, группа – Иосиф, ангел и пророчица Анна, за Симеоном – священник, на земле два голубка. В полоцкой (экиманской) иконе видно явное влияние западной традиции, где расположение фигур и их действия более разнообразны (Италия, Германия). Симеон становится первосвященником (Дюрер, В. Карпаччо, Рогир Ван дер Вейден)...

Экимань принадлежала Полоцким иезуитам. Согласно инвентарю 1789–1790 гг. в ней была деревянная церковь св. Георгия, в которой стоял двухрядный иконостас и алтари. В последних, находились «Сретение» и Вознесение», позже перенесенные на иконостас. Икона «Чудо святого Георгия о змие», возможно, также происходит из этой же церкви, однако написана мастером барочного стиля. Ее отличает более профессиональный рисунок, живопись по высокому левкасу, фон с резным растительным орнаментом, напоминающий могилевские. Георгий на белом коне, почти взлетевшем над чудовищем, написан очень экспрессивно; очень выразительно и по рисунку умело изображен конь, что свидетельствует о почти академической школе.



Икона. Вознесение. *1743*

На стр. 22:
Икона. Сретение.
Середина XVIII в.



Икона.
Троица ветхозаветная.
Середина XVIII в.

Икона.
Чудо святого
Георгия о змие.
Середина XVIII в.



Оклад.
Чудо святого
Георгия о змие.
Середина XIX в.



Наиболее изысканно-тонким колоритом, напоминающим стиль рококо из полоцкой группы икон выделяется «Ветхозаветная Троица». Мастер прекрасно владеет и рисунком и композицией, рассадив трех юношей-ангелов у стола почти в ряд. Левого, в пурпурном хитоне и синем гиматии, с высоким крестом в левой руке, благословляющего правой, можно определять как 2-е лицо единосущной Троицы (Бог Сын). Напротив – «Бог Отец», правой рукой опирается о стол, левой на синюю сферу (символ Вселенной), в центре – «Дух Святой».

Имеется много изображений Святой Троицы очень различных по своей иконографии. Прообразом было явление Святой Троицы в образе трех Ангелов-путников Аврааму и Сарре у дубравы Мамре.

«Ветхозаветная троица» (или «Гостеприимство Авраама») – пока что одна из двух известных в белорусской иконописи икон с размещением Авраама у подножия стола и потому в буквальном смысле слова уникальна.

Своеобразие иконописи Подвинья отметил еще в 1930-е годы основоположник белорусского искусствознания Н. Н. Щекотихин, и полоцкие иконы являются впечатляющим подтверждением этой оценки.



Джумантаева Тамара Аляксандраўна
Намеснік дырэктара па навуцы Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка

Т. А. Джумантаева

Партрэт Эльжбеты Агінскай Пузыны з калекцыі Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка

7 верасня 2002 г. у Полацку была адкрыта Мастацкая галерэя, якая стала дзевятым па ліку музеем Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага запаведніка. У адной з залаў галерэі з першага дня яе існавання экспануецца датаваны 1760 г. адзін з чатырох вядомых нам партрэтаў Эльжбеты Агінскай Пузыны (1700?–1767).

Яна была дачкой Рыгора Антонія Агінскага, жмудскага старасты і гетмана літоўскага, і Тэафілі Чартарыскай. Год яе нараджэння дакладна невядомы, але, калі верыць запісу на адваротным баку полацкага партрэта Эльжбеты, то гэта мог быць 1700-ы. Вядома, што да 1722 г. яна была жонкай Казіміра Гельгуда, а потым Антонія Міхала Пузыны, які быў сынам Андрэя Пузыны, мінскага кашталяна, і Ефрасінні з Хжастоўскіх. Антоні Пузына знаходзіўся на дзяржаўнай службе, быў трыскім і шылянскім старастам, удзельнікам соймаў 1724, 1726, 1729 і 1732 гг., надворным літоўскім харужым (з 1728 г.), кашталянам мсціслаўскім (з чэрвеня 1746 г.). Памёр славуты Антоні Пузына ў 1752 г.

Пасля смерці мужа Эльжбета засталася адзінай уладальніцай маёнтка Лучай, які яны набылі ў 1731 г. у Францішкі Пацэй. У 1766 г. яна заснавала пры касцёле ў Лучаі дом для місіі езуітаў і адпісала езуітам 160 000 польскіх злотых. Ак-



Партрэт Эльжбеты Агінскай Пузыны

рамя таго, езуітам было перададзена два пляцы для будаўніцтва дома і касцёла ў гонар святога Тадэвуша Апостала. Свой маёнтак Лучай Эльжбета пакінула траюраднаму брату Тадэвушу Агінскаму. Памерла Эльжбета Пузына 21 лістапада 1767 г. у Лучаі, была пахавана ў Вільні.

Генерал езуітаў В. Рычы ўвёў ва ўсім ордэне спецыяльныя малітвы ў гонар шчодрай фундатаркі манаскага ордэна. Эльжбета была вельмі адукаванай жанчынай, прыхільніцай навук. У яе лучайскім маёнтку праводзіліся астранамічныя назіранні дзеля вызначэння геаграфічнага становішча. Агінская стала заснавальніцай астранамічнай абсерваторыі пры Віленскай езуіцкай акадэміі, якую падтрымлівала матэрыяльна. «У 1755 годзе на гэтыя мэты яна ахвяравала значныя сумы, а ў 1766 г. уклала сродкі, працэнты з якіх у памеры 6000 злотых штогод пералічваліся на патрэбы акадэміі. Акрамя таго, яна ахвяравала 3000 злотых наяўнымі. Каб атрымаць гэтыя сумы Э. Пузына збыла свае маёнткі ў Сандамірскім ваяводстве. Грошы былі скарыстаны на закупку астранамічных прылад у Англіі» [1, с. 58].

«Ponadto fakt godny podkreślenia, bo nowy i dość niezwykły: zainteresowanie dla doświadczeń z fizyki i w ogóle nauk ścisłych ze strony kobiet, i to z pierwszych rodów szlachty litewskiej: Radziwiłłów, Ogińskich, Sapiehów, Paców, Jabłonowskich i innych. Pierwsze miejsce wśród nich zajmuje kasztelanowa mścisławska Elżbieta z Ogińskich Puzynina, która dostarczyła Żebrowskiemu środków materialnych do budowy obserwatorium astronomicznego. W 1768 roku Poczobut, korzystając z pomocy finansowej Elżbiety z Ogińskich, udał się w trzecią podróż zagraniczną. Głównym jej celem, zdaniem kronikarza, było zwiedzanie sławnych obserwatoriów astronomicznych w Anglii, nawiązanie bliskich kontaktów z astronomami angielskimi, cieszącymi się w owym czasie wielką sławą, oraz zakup najnowszych instrumentów dla obserwatorium wileńskiego. ... Pod koniec roku 1769 przyrządy astronomiczne, wykonane w Londynie, dotarły do Wilna» [2, s. 127–129].

Такім чынам вынікае, што Эльжбета Пузына не паспела ўбачыць прылады для Віленскай абсерваторыі, што замовілі на яе грошы ў Лондане. Але памяць аб яе ўчынках на карысць навукі засталася.

У Віленскай абсерваторыі захоўваліся два партрэты Э. Пузыны: у маладым узросце і сталым, а над уваходам быў змешчаны барэльеф з яе партрэтам і манаграмай. У аддзеле гравюр музея старажытнасцяў у Вільні захоўваўся партрэт Э. Пузыны з лацінскім надпісам, у тэксце якога ёй выказвалася ўдзячнасць езуітаў. Мастаком аднаго з партрэтаў Эльжбеты Магдалены Пузыны (1760 г.), які зараз знаходзіцца ў Віленскім музеі мастацтва, быў віленскі мастак Ігнацы Эгенфельдэр (Ignacy Eggenfelder / Ekkenfelder/der) [3, s. 211]. І. Эгенфельдэр лічыўся таленавітым партрэтыстам і «...карыстаўся прыхільнасцю перадавых людзей дзяржавы: М. Пачобут-Адляніцкі, які займаўся справамі віленскай абсерваторыі, рэкамендаваў Эгенфельдэра графу І. Храптовічу як лепшага ў Вільні мастака» [5, с. 143].

Яшчэ адзін з партрэтаў Эльжбеты Пузыны знаходзіцца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Найбольш верагодна, што ён і партрэт Антонія, які таксама ў верасні 1971 г. быў перададзены з Лучая, былі напісаны невядомым мастаком у перыяд з 1746 г. па 1752 г. [1, с. 58].

На партрэце Э. Пузыны, які быў перададзены таксама з Лучая ў 1971 г. у Полацк, – выява немаладой жанчыны ў ярка-чырвоным чапцы з карункамі, завязаным на бант пад падбародкам. Мастак, імя якога нам невядома, намаляваў яе ў павароце 3/4 улева на цёмным фоне з фрагментам цёмна-чырвонай драпіроўкі справа. Жанчына – у белай шоўкавай блузцы з карункамі на рукавах і чорнай сукенцы з мадэліроўкай рукавоў сінім колерам. Белы каўнер і манжэты аздоблены аблямоўкай з геаметрычным арнаментам карычневага колеру. На плечы накінута чырвоная мантыя, падбітая гарнастаевым футрам. Памер – 65x51 см. Партрэт напісаны алеем на палатне. У 1992 г. ён быў адрэстаўраваны ў Мінскіх рэстаўрацыйных майстэрнях мастаком-рэстаўратарам У. Лукашэвічам. На адваротным баку палатна – надпіс чорнай фарбай у 11 радкоў па-польску:

ELZBIETA Z XIĄŻĄT
OGINSKIEH PUZYNINA
KASZTELANOWA MSCISŁAWSKA
CÓRKA HETMANA WIELKIEGO
LITEWSKIEGO TREOREGO
OGINSKEGO STAROSCINA
TRYSKA Y IODANSKA PANI DZIE-
DZICZNA LUEZAGA. WIEKU 60.
MAIACA Z XIEZNEY TEOFILI
MATKI CZARTORYISKIEY. SPLODZO-
Na ROKU PAN. 1760.



Партрэт Э. Пузыны па манеры пісьма вельмі падобны на больш позні партрэт Цыцыліі Жабы, што захоўваецца ў фондах Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Пра яго піша Таісія Карповіч, аўтар каталога «Сядзібны партрэт Беларусі XVII – першай паловы XIX ст.» [7, с. 11–12]. Яна згадвае, што Цыцылія была дачкой Іосіфа Ліпскага, «заўзятага прыхільніка езуітаў», і жонкай Францішка Жабы, уладальніка Ушач, два родныя браты якога (Станіслаў і Ігнацы) былі членамі ордэна езуітаў. Сама Цыцылія Жаба была таксама прыхільніцай ордэна. Вядома, што яна была пахавана ў Полацку, у склепе езуітаў за горадам. Пра гэта сведчыць надпіс на яе пасмяротным партрэце XIX ст., які быў напісаны невядомым мастаком на ўзор прыжыццёвай выявы жанчыны, зробленай яшчэ ў XVIII ст. Таісія Карповіч лічыць, што «…аўтара партрэта трэба шукаць у полацкім асяроддзі» [7, с. 11].

Менавіта да такой жа высновы можна прыйсці і разважаючы над аўтарствам полацкага партрэта Эльжбеты Пузыны.

У XVIII ст. у Полацку склаліся ўсе ўмовы для развіцця мастацтва. Шырока вядома пра існаванне Полацкага езуіцкага калегіума, дзе выкладалі архітэктуру (вайсковую і цывільную) і вучылі прафесійна маляваць.

Вядома, што езуіты ўпершыню з'явіліся ў Полацку падчас вызвалення горада ад маскоўскага цара Івана Жахлівага каралём і вялікім князем Стэфанам Баторыем (1579 г.). У 1581 г. яны заснавалі ў Полацку калегіум і пачалі займацца адукацыйнай і рэлігійнай дзейнасцю сярод жыхароў горада і акругі. Асабліва ўплывовымі ў сэнсе ўзроўню выкладання навук былі гады, калі ордэн быў забаронены ў Еўропе (1773–1812 гг.). Полацк стаў тады адзіным прытулкам, куды маглі прыехаць і застацца тут пэўны час знакамітыя навукоўцы і педагогі. Вядома, што ў калегіуме выкладалі: Габрыэль Грубер (вядомы ў Еўропе архітэктар, матэматык, механік і мастак), італьянскі мастак і архітэктар Каэтан Анджыяліні. Доктар тэалогіі Сарбонскага ўніверсітэта Дзід'е Рышардо і Грубер займаліся стварэннем музея ў езуіцкім калегіуме. Грубер спраектаваў і пабудаваў для музея, бібліятэкі, карціннай галерэі і тэатра спецыяльны трохпавярховы корпус. Музей акадэміі езуітаў меў багатыя калекцыі. Карцінная галерэя мела таксама вялікі і багаты збор [6, s. 36–37].

Даследчыкі лічаць, што ў той час у Полацку склаліся архітэктурная і жывапісная школы, якія адыгрывалі сваю асобую ролю ў еўрапейскім мастацкім працэсе. У полацкім асяроддзі, безумоўна, маглі жыць і працаваць партрэтысты. Таму, працягваючы музейныя традыцыі Полацка, якія не зніклі разам з разрабаванымі калекцыямі, у адным з адрэстаўраваных карпусоў былога езуіцкага калегіума, помніку архітэктуры XVIII ст., пачала сваю работу мастацкая галерэя, дзе згаданы партрэт Эльжбеты Пузыны заняў сваё пачэснае месца.

Літаратура

1. Букіна Ала. Партрэт Эльжбеты і Антонія Пузынаў з касцёла ў Лучаі // Віцебскі сшытак. 1995. №1. С. 58–59.

2. Ludwik Piechnik SJ. Związki kulturalne dawnej akademii Wileńskiej z zachodem w latach 1570–1773 // Z dziejów szkolnictwa jezuickiego w Polsce. Kraków, 1994. S. 115–130.

3. Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763. Muzeum Narodowe w Warszawie. 1993.

4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць. Мінск, 1985. С. 327.

5. Хадыка А.Ю., Хадыка Ю.В. Непаўторныя рысы. З гісторыі беларускага партрэта. Мінск, 1992. 144 с.

6. Bolesław Breżgo. Sztuki piękne w kolegium oraz w Akademii OO. jezuitów w Połocku w XVIII i XIX w. // Prace i materjały sprawozdawcze Sekcji Historji Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie. T. III, 1938/39. S. 29–39.

7. Карповіч Т.А. Сядзібны партрэт Беларусі XVII – першай паловы XIX ст. Са збораў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Мінск, 1996.

РАЗДЕЛ III

Искусство Беларуси XX века



Л. М. Лысенко

Концепция проблематики выставочной деятельности в Художественной галерее



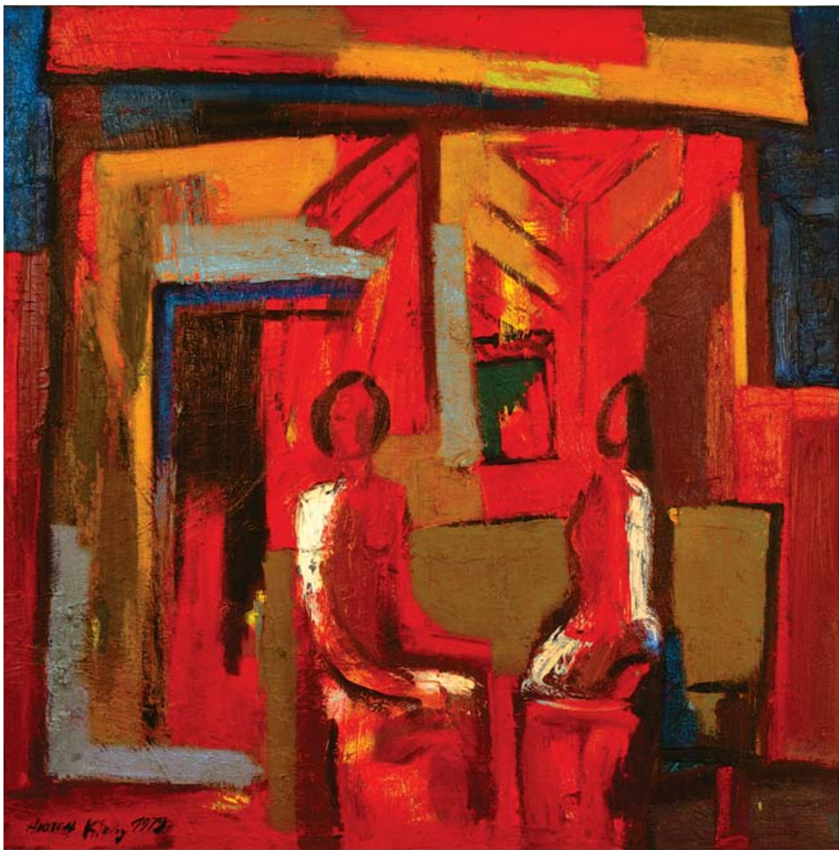
Лысенко Лариса Михайловна

заведующая филиалом Художественная галерея Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника

Современное искусство, история которого пишется сегодня, требует, на мой взгляд, философского в своей основе подхода к его пониманию. А обоснованная концепция проблематики выставочной деятельности, влекущая за собой ответы на многие актуальные вопросы и действия, способствует ориентированию в процессах, происходящих в различных видах искусства, а также и в сменяемости поколений. Поэтому именно выставочно-аналитическая деятельность музеев, помогающая формированию образно-объективной картины направлений и точек отсчета в искусстве, представляет фактический материал эпохи. Атрибуция и изучение экспонатов, поиск и заполнение пробелов в существующих коллекциях, полноценное формирование современных коллекций – это все задачи, складывающие представительную картину существовавших артефактов, выводящих формулы истины.

Поскольку периодизация и отражение творческих тенденций являются основными приоритетами в представлении полной, последовательной картины, то факт состоявшихся выставок современного искусства – как эталона актуальности – аккумулирует в себе состояние искусства на сегодняшний день, а именно: устойчивость художественных традиций (школ), знаковость ведущих персоналий, все многообразие существующих тенденций, запросы времени. По этим определениям составляется картина характерности, которая укладывается в приблизительные десятилетия, если рассматривать искусство XX века.

На стр. 34:
А. В. Кузнецов
Постоянство.
Холст, масло. 1979





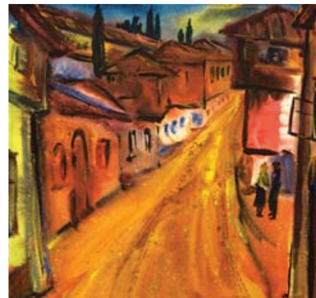
Н. В. Бущик. Весеннее пространство. *Холст, масло. 1997*

Выставочная деятельность Художественной галереи Полоцка, являвшаяся основной приоритетной работой на протяжении 27 лет, опиралась на концептуальный подход своевременного охвата процессов, происходящих в различных видах изобразительного искусства, оказывала поддержку заявляющему о себе новому, демонстрировала лучшее в не прерванных традициях уже созданного. Сегодня, рассматривая фактический материал отдельных выставочных проектов, можно сделать определенные выводы, можно говорить об актуальном искусстве.

Конец 1980-х – это время объединения художников в группы на основе общности взглядов и желания заявить о них. Группы «Коми-Кон», «Плюралис», «Форма», «Квадрат», «4-63», «Немига-17» и др. действовали и провозглашали идеи, в основу которых были положены философские установки. Их появление и краткую жизнь можно охарактеризовать как крик о помощи в движении к свободе творчества. Гонимые социалистическим реализмом на протяжении длительного периода, вновь нарождались тенденции радикального выражения свободы творчества. Неформальные объединения художников возрождали преемственность русского авангарда Кандинского и Малевича,



М. Ф. Барздыко
Предчувствие весны.
Акватинта.1987



Н. В. Бущик
Старый Гурзуф.
Бумага, акварель. 1979





О. Н. Матиевич. Осень.
ДВП, масло. 1986

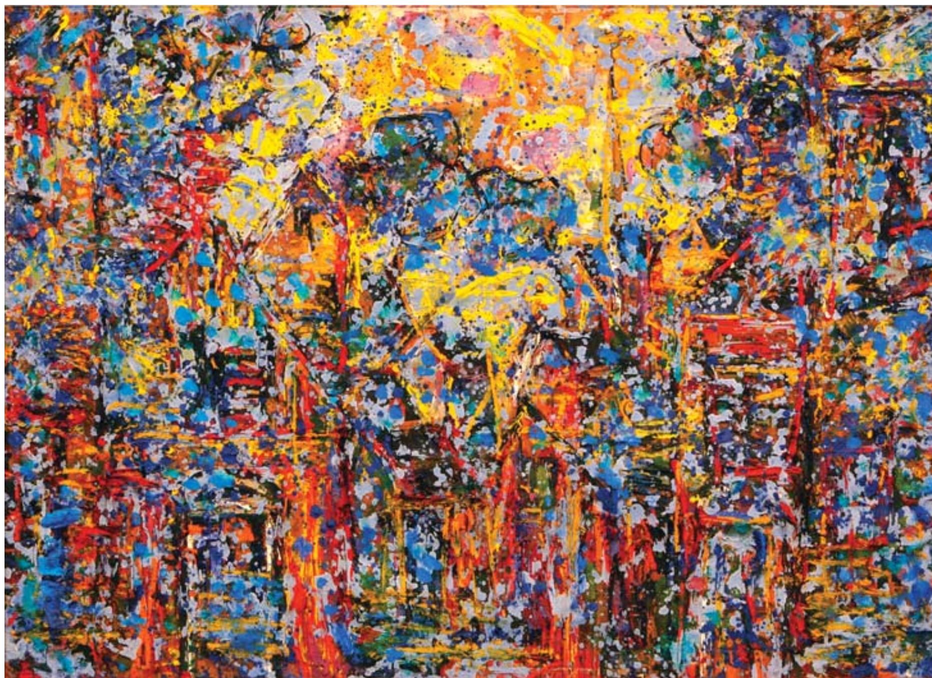
Л. В. Хоботов. Сон.
Холст, масло. 1992

белорусских зачинателей теории цветопластической живописи П. Филиповича, восстанавливали диалог с зарубежным искусством, осваивали актуальные идеи.

В 1988 году, то время, которое искусствовед Александр Добровольский охарактеризовал как переломное, когда «...буквально на глазах меняется главное – психологическое настроение народа. Открывать выставку в такое решающее переломное время – дело очень ответственное, а для художника даже и рисковое...», в Полоцке состоялась выставка, по высказываниям в прессе, «прозападной» «Немиги-17» [1]. Группа художников провозгласила «желание оживить прерванные живописные поиски 1920-х в истории национального искусства» [2]. Защищая идею цветовой живописности холста, построения его по законам цветовой лепки формы, внося неоднозначность образного решения, художники группы выступили как заявители нового. Для белорусской живописи этот процесс был актуален и открывал новые возможности.



З. В. Литвинова.
Люди и птицы.
Холст, масло.
1991



А. А. Соловьев. Солнечный город.
Картон, масло. 1986

Этой выставке еще в 1979 году предшествовала выставка объединения художников «Букуб». Помимо соединения фамилий авторов Н. Бущика, А. Кузнецова и М. Бардыко, «Букуб» одновременно «...обозначил художественное пространство, которое надлежало осмыслить и освоить членам малочисленного содружества во имя самостоятельного творческого поиска» [3]. Их поиски живописного пространства на выставках 1979 и 1988 годов не удалялись от фигуративности и сюжетности, доминировавших в работах художников данного периода, но в их работах уже присутствовала идея эстетического как нового стиля жизни. Они «отказались понимать искусство как иллюстрацию политических лозунгов. Искусство не может и не должно опускаться до роли комментатора уже идеологически осмысленного» [2]. Данные предпочтения помогли художникам в дальнейшем развиться качественно, найти новые стилистические решения, что позволило в конце 1990-х обнаружить появляющиеся новые тенденции в их живописи, выход на уровень ассоциативно-формалистических задач. О чем говорит сегодня творчество А. Кузнецова, Л. Хоботова, Н. Бущика, С. Кирющенко, З. Литвиновой, Г. Горовой и др. участников группы.

В 1989 году группа полоцких художников «4-63», пригласив витебских художников А. Соловьева и О. Орлова, провела выставку интуитивной живописи, полагаясь на багаж человеческого подсознания и отправляя зрителя к эмоциональным ощущениям, пережитым некогда, выводя формулу воздействия цветовых ритмов на эмоционально-интеллектуальную сферу восприятия зримого. Они пытались самоидентифицироваться путем прочувствования той или иной культурной эпохи, работали над проблемой психологического прочтения цвета и его как элемента по-



О. Г. Орлов. Композиция.
ДВП, масло. 1980



О. И. Ладисов. Пьеро и Арлекин.
Холст, масло. 1989





А. В. Коновалов.
Уходя из города.
Холст, масло. 1991

В. В. Васильев.
Женщина и птица.
Холст, масло. 1986

На стр. 41:
Г. С. Васильева.
Инсталляция

На стр. 41:
В. В. Васильев.
Инсталляция

строения пространства. Создавали образную систему понимания гармонии современным человеком, представляя картину как эстетический объект, искали знаковую систему выражения эмоций. Они были не одиноки в своих поисках свободы в искусстве, так работали художники в Витебске, в Гродно – С. Осоприлко, С. Гриневич, в Орше – Б. Иванов, А. Марышев. Позднее Б. Иванов изложил суть их движения: «Мы никогда не раскроем секреты искусства, его происхождения и способы существования, если не научимся отличать ментальные процессы, которые являются волевым актом сознания, от тех, какие обычно происходят на уровне подсознания...» Выставка 1989 года осталась лишь фактом заявленного, т.к. разрабатывая идею ассоциативного, художники открыли для себя новые актуальные настроения. Обратились через инсталляционно-концептуальные решения к объекту как к повествованию (В. Васильев), к поискам ассоциативного через твор-



А. В. Коновалов.
Сеть. *Коллаж*
2005

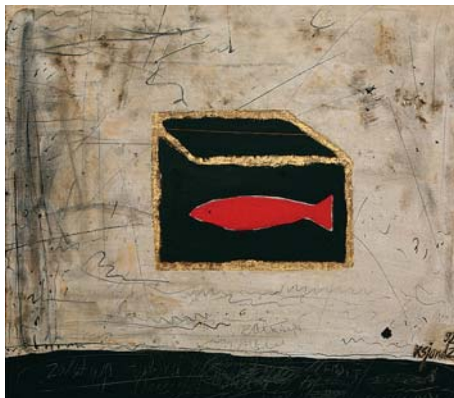


чество художников 20-х годов, а именно супрематической теории К. Малевича (Г. Васильева, объединение «Квадрат»), поиску новых изобразительных средств в выражении эстетического, ломая принятые стереотипы границ видов искусства в пространстве современности (А. Коновалов).

Вместе с тем продолжается и развитие традиционных типов станковой картины, в том числе и многими художниками молодого поколения. Это искусство актуально и в настоящие дни, и именно его развитие позволяет проследить все многообразие сегодняшних тенденций в белорусском искусстве. В 2004 году прошла выставка под названием «Мастер и мастера», организованная преподавателем, профессором, народным художником Г. Х. Ващенко, в которую вошли работы художников, объединенных общей профессиональной школой подготовки, Белорусским государственным театрально-художественным институтом. Выставка продемонстрировала







Г. Х. Ващенко.
Натюрморт с тремя грушами.
Холст, масло. 1974

А. П. Ксендзов
Золотая рыбка.
Холст, масло. 1992

устойчивую тенденцию воздействия преподавания на творческие позиции выпускников. На протяжении нескольких десятилетий, а именно 40 лет, в театрально-художественном институте, ныне Академии искусств, велась последовательная линия в формировании мировоззрения художников нескольких поколений. Ныне художники-монументалисты уже преподающие, а также работающие в станковой живописи, узнаваемо объединены общими стилистико-художественными подходами, характерными для данного учебного заведения. На их примере можно говорить о сложившейся живописной школе. Большая их часть оставляют за собой право разрабатывать национальный колорит в искусстве Беларуси, отражать события в культурной жизни, формировать историю искусства Беларуси. О чем ярко свидетельствуют периодически проводимые ими на протяжении всего времени выставки под названиями «Шляхам Міцкевіча», «Час светлых ценяў», по-

На стр. 43:
С. А. Тимохов. Дрэва-стод.
Холст, масло. 1991





Экспозиция
выставки
«Next Generation»

священная юбилею последнего канцлера Великого княжества Литовского Иоахима Литавор-Хрептовича, «Краса Айчыны» и др.

Наиболее яркая часть выпускников входит в объединение «Академия», беря на себя ответственность за существование «школы современного белорусского искусства и присутствие ее в мире». Ф. Янушкевич – вдохновитель и организатор объединения.

В 2004 году так же, как некогда «Немига-17», выставкой скульптуры «Next Generation», руководителем и участником проекта которой явился П. Войницкий, дебютировало объединение скульпторов «БЛОК».

К. Мужев.
Перформенс.
2004



Цель проекта: представить новые, перспективные тенденции в современной белорусской станковой пластике (каталог «Next Generation» в белорусской скульптуре). Кураторские проекты, получившие распространение в последнем десятилетии, обозначены желанием ориентироваться в процессах, которые происходят в искусстве, а также желанием обозначить ориентиры направлений в актуальном искусстве.

Как показала выставка, художники, не отказываясь от наработанного ранее, стремились заполнить информационную пустоту, фрагментарно заимствуя из направлений «западного искусства» в сочетании с яркими авторскими поисками. Для искусства Бе-





В. К. Бялыницкий-Бируля. Весенний этюд. *картон, масло. 1940-е*

Г. Г. Поплавский Белят полотно. *Сухая игла, меццо-тинга. 1989*

ларуси этот факт выставочного проекта был важен и необходим качественным представлением персоналий как точки отсчета в формирующемся новом. Подобные выставочные проекты, ознаменованные концептуальными подходами, создают предпосылки для нового восприятия искусства – как идеи.

Характерное для рассмотренных нескольких примеров является слагаемым общей картины искусства за последние 20 лет, в котором все же основную роль играет индивидуальное начало. Художник в своей индивидуальности создает платформу для возникновения нового, необходимого поступательного движения в искусстве, в его стилистике, понимании, применении новых технологических возможностей…

Персональные выставки дают должную оценку персоналии художника и важности его присутствия в контексте развития истории искусства. Любой посыл не может стать фактом, не имея своего продолжения в творчестве других художников. Так появляются традиции, имеющие преимущество объективности. Поэтому временной ряд актуального существующего искусства вмещает в себя ряд имен, подтверждающий факт характерности.

Как было сказано выше о необходимости заполнения пробелов в уже существующих коллекциях, во многом необходимость поиска направлена на представление имен столетия, представителей десятилетий – поколений – В. Бялыницкого-Бирули, И. Карасева, С. Каткова, В. Цвирко, Г. Поплавского, А. Малишевского, Ф. Гумена, Ф. Шутова, А. Кищенко и др.

Важным в ряду представления персоналий оказываются заявители нового искусства отдельного этапа. Сегодня, во время ярко выраженного концептуализма во всех сферах искусства и культуры, обособленно в белорусском искусстве стоит имя Р. Вашкевича. Выставка в 2005 году явилась обзором его отдельных проектов, укладывающихся в стройную систему углубленного чувственно-осмысленного постижения сокрытой стороны человеческой личности. Его проекты балансируют на грани актуального поп-артовского восприятия и представления извечных эгоистических ценностей человеческого «я», меняющих форму при одинаковом содержании. Именно такой конфликт актуального с уже приобретенным некогда, является, на мой взгляд, квинтэссенцией формулы нового искусства.

Особую роль в представлении национального искусства играют международные проекты. Активизация возможностей проведения международных выставок позволяет увидеть белорусское искусство в контексте искусства художников других стран, получить новую информацию, найти ему место в спирали развития. Хотя, зачастую, новое в белорусском искусстве – это вторично открытое на базе существующего в мире.



В. К. Цвирко. Зимушка. *Холст, масло. 1980*



С.П. Катков. Пейзаж. *Картон, масло. 1958*



А. А. Малишевский. Березина военных лет. *Холст, масло.*



В. К. Цвирко.
Отражение.
Бумага, акварель.
1977



Л. Л. Медведский.
Натюрморт.
Бумага, гуашь.
1992



Ф. Ф. Гумен. Зима.
Бумага, акварель.
1983



Н. И. Счастная. Мое рождение.
Картон, темпера. 1981



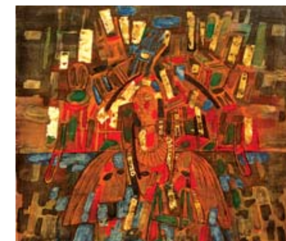
А. М. Кищенко. Женщина в золотом.
Холст, масло. 1982



Г.Ф. Шутов.
Керченский пролив.
Бумага, акварель.
1977



В. М. Лукьянов.
Поозерье.
Бумага, акварель.
1984



В. А. Ляхович. Хаос.
Бумага, акварель,
золото. 1992



Р. П. Вашкевич.
Мания преследования.
Холст, масло. 1996

Фото на стр. 51:
Симпозиум «Акварель: традиции и эксперименты в пространстве современного искусства»



Сегодня – время проведения выставок-проектов, на которых объединяются художники, близкие по духу, идее, философскому восприятию жизни. Существует определенный интерес к проведению выставок, посвященных какому-либо одному виду искусства. Такие выставки помогают увидеть творческий уровень данного вида искусства, тенденции его развития, своеобразие национальных школ и т.д.

В 2007 году в Полоцке прошла первая в Беларуси биеннале акварели. Для участия в выставке были приглашены страны, граничащие с Беларусью – Литва, Латвия, Украина и Россия (Санкт-Петербург). Состоявшаяся выставка и научные чтения, объединенные в научно-практический симпозиум, под названием «Акварель: традиции и эксперименты в пространстве современного искусства», обнаружили необычайный интерес к проблеме состояния акварели как самостоятельного вида искусства. Были подняты вопросы о возможности ее сохранения и существования сегодня в чистом виде, а также о том, каким мы видим искусство акварели. Несмотря на то, что были представлены работы, выполненные за последние два года, творческая искренность художников разных поколений показала наиболее полную картину ретроспекции развития акварели, начиная с повествовательных пейзажей, цветопластических композиций, известных в Беларуси в 1980-е, тематической ассоциативности 1990-х, к коллажности, объекту и видео, продемонстрировала желание привнести в акварель нетрадиционные способы подачи произведения («Симфония красного цвета» В. Ляхович, «Тюльпан» Э. Зарекене), взгляд на акварель как на искусство, способное соединить в себе основные критерии смежных искусств, живописи, фото, коллажа, объекта…

Сегодня собранный фактический материал и последовательность в вопросах проблематики выставочной деятельности, на основе представленной постоянной экспозиции подтверждают суждения Д. Лихачева о ценности не только памяти культуры, но и культуры памяти.

1. Советская Белоруссия, 26.05.1993.
2. Каталог «Няміга-17», Мінск: «Полымя», 1988.
3. Зеленой К. В. Записки о белорусских художниках: БелІПК.





Ладисов Олег Иванович
ученый секретарь Национального музея истории и культуры Беларуси

О. И. Ладисов

«4-63» в преддверии эпохи Водолея

В эпоху Водолея время между причиной и следствием сжато, и недавнее прошлое скоро становится историей. Еще памятны незначительные детали событий, а уже пора писать воспоминания, анализировать… Законы жанра не дают возможности описывать ощущения от таких чудесных и простых вещей, как купание на мелководье в Западной Двине, вкус дешевого вина и скудная вечерняя трапеза в мастерской… Эти и множество других событий и связанные с ними эмоции не требуют по себе памятников, и тем не менее они формируют, направляют, питают творчество…

Внутренний мир художника находится в развитии, и это находит отражение в его творчестве. Изменения не всегда радуют почитателей, иногда вызывают недоумение. Есть художники философского склада, другие руководствуются эмоциями – у всех эволюция имеет разное ускорение.

Чаще всего потребность творить продиктована желанием посредством художественных образов транслировать свое отношение к миру людей. Как правило, это происходит в юношеском возрасте и является попыткой идентифицировать себя сначала как личность, а затем – как творца. Формы проявления такого желания часто незаметны простому глазу, особенно если начинающий живописец берется позиционировать себя как художник-беспредметник. Наделенные редким даром чувствования и видения искусства знают: беспредметная живопись также является формой выяснения отношений художника с миром людей – особый ритм такого живописного произведения способен источать бесконечную гамму чувств – от угнетенности до протеста…

Этот мир – далеко не все, где может обитать и куда когда-то устремилась душа: чтобы понять это, нужно время. Тем не менее некоторые творческие личности быстро исчерпывают арсенал «разборок» с материальным миром. Испытывая внутреннюю потребность в дальнейшем развитии, они сталкиваются с дискомфортом: душа стремится в неизведанное, а мозг и руки продолжают творить привычное и знакомое. Стремление к неизведанному ускоряет наступление нового этапа в творчестве – абстрактного.



Картинная галерея в здании Богоявленского собора. Открытие выставки Ф. Гумена

Это период зрелости художника, способного принять суровую неизбежность – живопись и ее законы имеют космическую природу, приходится распрощаться с иллюзией, подчинить живопись своим интересам. Самое правильное – вручить самого себя и судьбу произведения в ее руки, став, в определенном смысле, беспомощным и ведомым. Творчество в таком случае становится сколь увлекательным, столь и опасным, неконтролируемым процессом, при котором невозможно знать, что будет на выходе.

Наконец, пройдя и этот этап, художник возвращается в мир людей, только на этот раз иным: прежде отрицаемый и надоевший мир должен стать местом, где существует гармония. Она обнаруживается в привычных вещах: смене пор года, обыденной пище, наконец – в точно найденных словах. Теперь для художника не существует проблемы, кто он: абстракционист, концептуалист или просто живописец. В его жизни, творчестве отражается не столько компромисс, сколько согласие с миром живых творений, человеческих страстей, мечты о неизведанном.


О. Ладисов, В. Васильев, Г. Васильева, А. Коновалов, Н. Антимонова на открытии выставки объединения «4-63»

Галина Васильева, Василий Васильев, Александр Коновалов и Олег Ладисов в 1987 году объединились в группу «4-63». К моменту объединения все четверо проходили период творческой активности. Картинная галерея в то время была центром художественной жизни Полоцка. Галерея в городе районного масштаба – явление редкое, а если учесть, что это было единственное место, где можно увидеть оригинальные живописные произведения, становится понятным, почему именно сюда собирались обсуждать свои проблемы и проекты члены группы и здесь же стремились показать свои работы.

Казалось, все тогда происходило впервые: первые выставки альтернативного искусства в Полоцке и Минске, первые настоящие творческие мастерские в городе, уличные вернисажи… Тем не менее в Полоцке и ранее существовали художественные традиции: в краеведческом музее хранились полотна П. Данелии, И. Дмухайло, В. Жолток, И. Карасева и других известных живописцев. Эти произведения разными путями попали в музейное собрание, чтобы спустя некоторое время лечь в основу нынешней постоянной экспозиции галереи.

На фоне и в контексте существования в городе картинной галереи, – дополняя, согласуясь, противопоставляя, – проходило творчество художников объединения «4-63».

Ряд выставочных проектов был реализован по их предложению и при их непосредственном участии. Вызвавшая драматическую полемику в местной прессе выставка работ витебских художников Л. Антимонова, О. Орлова, А. Соловьева; организованная с помощью Д. Скулме и подвергшаяся нападкам за вполне целомудренную, по нынешним временам, работу «Последний автобус» выставка живописцев Латвии; совместный проект З. Литвиновой и С. Катковой – островок настоящей живописи в океане отечественной конъюнктуры…

Для тех, кто каким-то образом причастен к существованию галереи в 1980–1990-е годы, ее нынешняя постоянная экспозиция, как в зеркале, отражает заполненные порой драматическими событиями страницы: здесь есть место светлым воспоминаниям, сомнениям, радости…

Непосредственный контакт с авторами и их работами формировал многое из того, что требуется начинающему художнику: трудно объяснить словами, насколько непосредственное общение с людьми мыслящими способствует продвижению сознания, изменяет взгляд на многие привычные вещи, особенно это имеет место в творческой среде. Работа над «чужими» выставками научила организации собственных, развила экспозиционные навыки, чувство меры. Здание, приютившее галерею, еще хранило остатки того, что называется гармонией: соразмерность и соподчиненность вертикалей и горизонталей, большого и малого, тяжелого и легкого. Не случайно поэтому после первого показа в выставочном зале Новополоцка объединение «4-63» устроило выставку своих работ в Полоцкой картинной галерее. И хотя затем были другие выставки, пожалуй, эта, в родных стенах, вселившая в их души изрядную долю уверенности в себе, чувство независимости от мнения других, стала началом конца внутренних споров художников с миром людей.

Переход к новому этапу творчества не был драматичным: их живопись никогда полностью не опиралась и не ограничивалась натурой. К моменту выставки в галерее, казалось, все члены объединения тяготились неизвестной природы долгом перед фигуративностью. Выставка показала разную скорость перехода к новому этапу, вызвала определенную напряженность в отношениях. Со временем каждый избрал свой собственный путь: кто-то ушел в область концептуального искусства, другой продолжал живописные поиски, – но все оставили в душе чувство благодарности друг другу и тем обстоятельствам, что их объединили.



**Цибульский
Михаил Леонидович**
кандидат
искусствоведения

М. Л. Цибульский

Олег Орлов: Мир экспрессии и цветовых ассоциаций

Имя витебского живописца Олега Орлова сегодня практически забыто. К трагической судьбе самого художника, ослепшего и умершего в самом расцвете творческих сил, добавилась трагическая судьба его живописного наследия. Так случилось, что из достаточно большого количества работ, написанных Олегом Орловым, сохранились считанные единицы. И самая большая коллекция произведений этого завораживающего колориста, увлеченного экспериментатора и безмерно влюбленного в живопись человека, очевидно, находится в Художественной галерее города Полоцка.

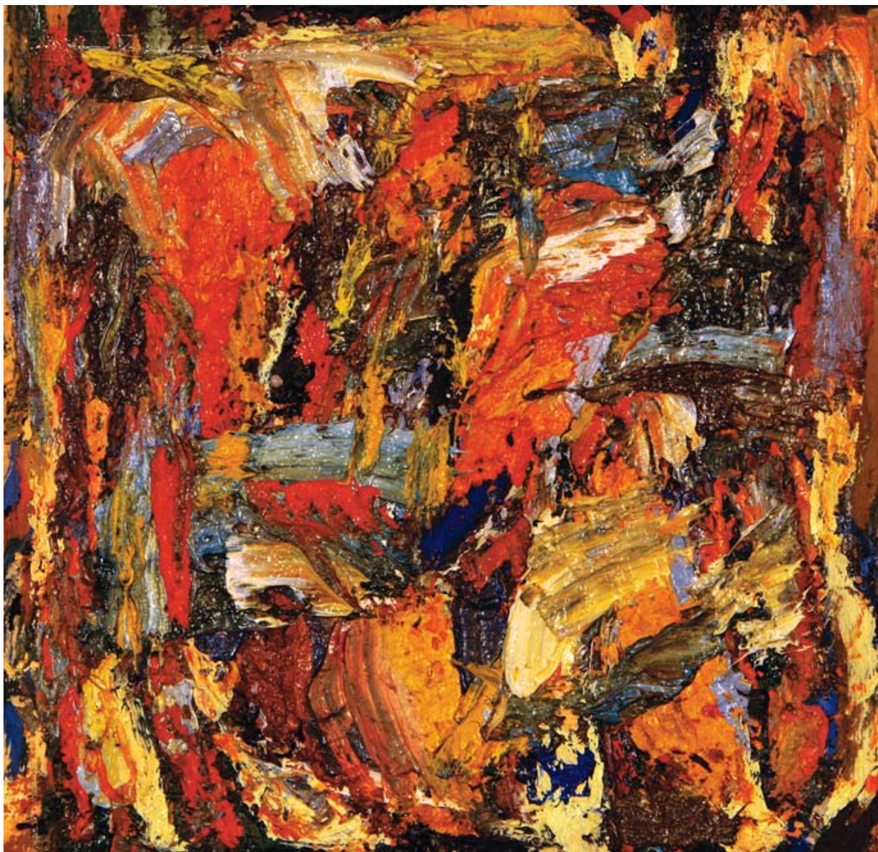
Своеобразное цветовое видение реальности и экспериментальный характер работ Орлова, приехавшего в Беларусь после окончания Рижского художественного училища имени Я. Розенталя (1958), безусловно, выделяли этого молодого художника на фоне складывающейся здесь живописной школы. Учеба в Белорусском театрально-художественном институте способствовала оттачиванию мастерства, но не смогла изменить уже сформировавшейся культуры цветового восприятия, усвоенной в Латвии и словно спроецированной на все дальнейшее творчество художника.

В собрании Художественной галереи сохранились ранние работы Олега Орлова, написанные в 1960–1970-е годы. В первую очередь это своеобразные зарисовки – этюды старой Риги, выполненные с использованием гуаши и пастели. Уверенно посаженные в формат фрагментарные мотивы старого города, похоже, увлекают художника, прежде всего возможностью ритмически отобразить настроение пейзажа. Верти-

Старая Рига.
Гуашь. 1969



На стр. 60:
Карнавал.
Холст, масло. 1980



кальные доминанты храмовых шпилей витиевато сопряжены с графической вибрацией крыш и силуэтов зданий. Цвет проложен неравномерно и достаточно условен. Экспрессивные и виртуозные движения кисти в пространстве работы обогащают архитектонику композиции, оставляют впечатление легкости и передают темперамент живописца. Наиболее удачен лист «Старая Рига» (1969), в котором выразительная композиция декоративна, графична и пространственно условна. В работе «Витебск» (1970) весьма популярный витебский мотив с изображением старой части города с ратушей не столько позиционирует конкретный ландшафт, сколько погружает нас в вечернее весеннее состояние, создаваемое сочетаниями розовых, желто-охристых и голубых в пространстве картины.

В живописи Олега Орлова зрелого периода его композициям присуща эмоциональная выразительность, импрессионистическая сочность цвета, динамичная манера письма. Ассоциативность и цветовое полифоническое многоголосие создаваемых образов – вообще очень важная черта его живописи. Художник любил сложные ритмы в картинной плоскости, моделируя пространство чередой свободно вибрирующих цветовых пятен, отводя основную роль цветовым контрастам и эффектной пластике. Даже в, казалось бы, ангажированных сюжетах художник проявлял удивительно яркие качества живописца, превращая социально значимый мотив в экспрессивно организованный цветовой поток, изредка отмеченный вниманием к деталям.

В работах 1980-х годов Олег Орлов часто подчеркнуто экспрессионистичен, пользуется почти открытыми красками, нанося их то кистью, то мастихином, то выдавливая их на холст прямо из тубы. Примечательно, что в абстрактных композициях (таких как «Карнавал») художник не акцентирует ком-



Легенда. *Холст, масло. 1980*



Весна. *Холст, масло. 1980*



Городок. *Холст, масло. 1980*

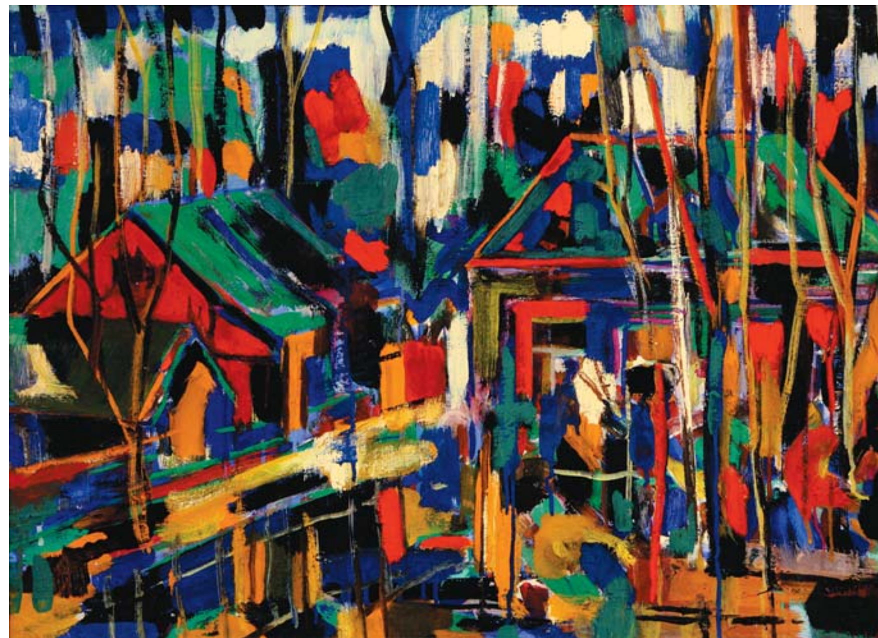
позиционный центр цветом, скорее, наоборот, «разбрасывает» пятна одного цвета по всему холсту, создавая мозаичный орнамент из разных по форме и пластике мазков.

Напротив, обращение к фигуративной образности влечет за собой и совершенно иной характер трактовки живописной плоскости, ее фактуры, несколько другой способ нанесения краски на холст. В «Легенде» (1980), преобладают вертикальные ритмы и более сдержанные цветовые контрасты. Вместе с тем присутствие в композиции напряженного белого цвета и светлой охры придает некоторую загадочность изначально напряженному сочетанию в фоне зеленого и красного цветов.

В пространственно более конкретных пейзажах художник обычно удивительно последователен и гармоничен в своем стремлении – основываясь на реальных впечатлениях, создать в картине совершенно самостоятельную цветовую и звуковую среду. В «Городке» (1980) художник словно нарочито подчеркивает пластику и цветовое поле каждого отдельного мазка, его ритмическую составляющую. Отказываясь от пространственных характеристик формы, пытаясь растворить изображение в цветовом хаосе, художник вместе с тем сохраняет графическую конструкцию, тональную гармонию и цветовое равновесие в ней.

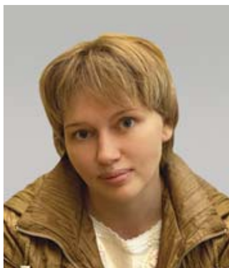
«Весна» (1980) Олега Орлова довольно необычна по своей эмоциональной выразительности. Здесь нет привычных, почти символичных для изображения этой поры года, красок, передающих этап пробуждения природы от зимнего сна. Но зато преобладает мощное оранжево-желтое свечение, усиленное вибрацией различных оттенков белого. Это даже не формальный пейзаж, а настроение теплого солнечного дня, темпераментно «озвученное» в красках. Более ассоциативен «Апрель» (1980), в котором доминирующие градации белого усиливаются звучанием нежных оттенков ро-

На стр. 63:
Апрель.
Холст, масло. 1980



зового, голубого и желтого. И при этом все произведения Олега Орлова эмоциональны и словно сделаны на одном дыхании.

К сожалению, не сохранились выполненные Орловым портреты, многоплановые пейзажи с выразительной динамикой цвета, в которых художник обычно стремился передать настроение, выстраивая композиции на пластических полунамеках, цветовых ассоциациях, и отмеченные буйством колористической стихии и цветовой экспрессией натюрморты.



**Белявец
Алеся Міхайлаўна**

мастацтвазнавец,
рэдактар аддзела,
член рэдкалегіі часопіса
«Мастацтва»

На стар. 65:
Бельгійскі шакалад.
Акрыл, калаж. 2005

А.М. Белявец

Праекцыя ўнутранага свету Аляксандра Канавалава

Майстэрня мастака Аляксандра Канавалава месціцца на паддашку невялікага цаглянага дома. З вокнаў відаць нетаропкая плынь Дзвіны, час ад часу даносяцца гукі званоў Багаяўленскай царквы. Мастак жыве ў Полацку, але выстаўляецца ў розных краінах, ён сябар Беларускага саюза мастакоў, міжнароднага аб'яднання «Сонечны квадрат»...

Плынь існавання правінцыйнага горада спакойная і нетаропкая, яна, можа, абмяжоўвае ў кантактах, але дазваляе засяродзіцца на галоўным – творчасці.

У работах Аляксандра Канавалава жывапіс набывае здольнасць станавіцца праекцыяй унутранага свету. Дыялог з гледачом адбываецца на ўзроўні наўпраставага адчування – без «падпорак», падказак рэальна выпісаных формаў. Структуры духоўнага свету рэалізуюць сябе непасрэдна, пракладаючы свае каналы праз саму матэрыю твора. Але і фарбы як эмоцыі аказваецца недастаткова. Аляксандр звяртаецца да тэхнікі калажа: ён інкарпаруе ў жывапісную выяву ўстаўкі фактур і рэальныя прадметы. У сетцы жывапіснай структуры яны становяцца канстантамі, апорнымі пунктамі лагічна і адначасова свабодна выбудаванай кампазіцыі, а таксама – сэнсавымі акцэнтамі агульнага аповеду. Так, мне падаецца, усё ж аповеду, – бо мастак і сам прызнаецца: за кожным яго творам стаіць нейкая рэальная гісторыя. Можа, адразу яна яму і самому не зразумелая, але па заканчэнні працы ён яе можа выразна ўбачыць і пазнаць. У пачатку твора – эмацыянальны імпульс ці псіхалагічная патрэба, але паступова, па меры працы, структура карціны пачынае выбудоўвацца, выяўляць сябе і падда-





вацца прачытанню. Менавіта пасля таго, як адкладзены пэндзаль ці закручаны цюбік з клеем, творы атрымліваюць свае назвы. Часам – даволі канкрэтныя, напрыклад, «Атрыбуты мастацтва». Назва яднае цыкл работ, абстрактныя, геаметрызаваныя формы якіх нагадваюць прадметы, неабходныя ў майстэрні мастака, але адначасова сведчаць пра нешта нашмат большае. Падчас работы над серыяй нечакана выбудаваўся дыялог з Шардэнам. Але ў адрозненне ад «Нацюрморта з атрыбутамі мастацтва» мастака XVIII стагоддзя, галоўны акцэнт тут пераносіцца на духоўныя складнікі працэсу творчасці.

Работы серыі «Фамільнае срэбра» – са складанай фактурай і багатым каларытам – пра духоўныя стасункі паміж людзьмі, пра сувязь пакаленняў, пра сапраўдныя і ўяўныя каштоўнасці, пра пераемнасць...

У рабоце «Бельгійскі шакалад» жывапісную фактуру глыбокага зеленавата-карычневага колеру ўзбагачаюць абрыўкі афіш пра выставы, якія адбываліся ў Бруселі ў маі 2005 года – якраз падчас напісання гэтага твора. Калажны свет, калажнасць хуткаплынных падзей, што складаюць асноўную форму нашага ўспрымання сённяшняй рэчаіснасці, арганічна становяцца асновай структуры кампазіцыі і выяўленчым метадам.

Хоць назва (а часам фактура ці прадмет) і прывязвае твор да нейкай тэмы, але ён адкрыты для любой інтэрпрэтацыі, бо насамрэч тэмы яго кампазіцый шырэйшыя – імпульс і супакаенне, праяўленае і непраяўленае, хаос і яго ўпарадкаванне ў структуру, вібрацыя матэрыі і спроба яе фіксацыі. А ў аснове – ідэя руху, адпаведнага псіхалагічнаму стану, пастаяннага, зменлівага, без вызначанага кірунку, пачатку ці лагічнага завяршэння.

Праца з паверхняй карціны мяркуе тут дотык рукі мастака – прыклейваюцца прадметы і ўстаўкі розных матэрыялаў, тэкстура палатна дзе праступае, дзе закрываецца жывапіснымі фактурамі. Жывапіс з аднаго боку становіцца канкрэтным, матэрыяльным, як тыя ж аб'екты, утопленыя ў ім, але адначасова стварае эмацыянальную аснову для камунікацыі паміж усімі элементамі твора. Плоскасць палатна не стварае ілюзій, не кліча за сабой ва ўяўную прастору, не вабіць і дэкаратыўнай экспрэсіяй. Твор нібы сам выбудоўвае прастору каля сябе, арганізуе яе як трохмерны аб'ект, а таму камунікацыя з гледачом мяркуе вельмі шчыры і адкрыты дыялог. Сённяшняя творчасць А. Канавалава – гэта паступовы рух у пошуку новага ў ягоным мастацтве.



Адліга. *Акрыл, калаж. 2002*

На стар. 66:
Два дрэвы.
Тэмпера, калаж. 2007



Войницкий Павел Владимирович
кандидат искусствоведения

На стр. 69:
Г. Буралкин. Сомнения.
Гранит. 1990

На стр. 69:
А.Финский. Предчувствие.
Шамот. 1990

П. В. Войницкий

Выставка «Next Generation в белорусской скульптуре» в Художественной галерее Полоцка

Почти пять лет – именно такая временная дистанция отделяет меня от открытия этой выставки, ставшей моим первым кураторским опытом, а также своеобразным визуализированным завершением теоретической диссертационной работы. С 25 марта по 25 апреля 2004 года в Полоцке состоялся премьерный показ проекта, в том же году он демонстрировался в Галерее филиала Национального художественного музея Республики Беларусь – Архитектурного комплекса XVI–XVIII вв. в Гольшанах (21 июля – 16 сентября) и затем, в 2005-м, – в минском Музее современного изобразительного искусства (15 января – 2 марта). Столичная экспозиция «Next» стартовала в один день с республиканской «Белорусской скульптурой 1984–2004 годов» – отчетным мероприятием секции скульптуры Белорусского союза художников, собравшим как станковые, так и монументальные работы членов секции за двадцатилетний период. Тем не менее, по отзывам критики[1] и публики, «Next Generation» выдерживала конкуренцию с полностью занявшим Дворец искусств скульптурным мегапроектом и, более того, воспринималась его направленным в будущее продолжением. Грандиозная, информативная, содержательная, но, к сожалению, немного бессистемная демонстрация творчества ста с лишним белорусских скульпторов разных поколений, участие которых определялось членством в официальном творческом союзе, неплохо оттеняла нашу скромную, но четко структурированную и теоретизированную экспозицию: для попадания в «Next» главным критерием была внятная пластическая артикуляция какой-либо новой для белорусской скульптуры тенденции – я пригласил всего девять действительно интересных молодых коллег, более половины которых еще не состояли в союзе художников, а некоторые и вовсе были студентами. На ставшем финальным минском этапе наша выставка лишилась ряда ведущих произведений – они были закуплены Министерством культуры Республики Беларусь и вошли в коллекцию Музея современного искусства. Все это звучит как хвастовство, однако я подробно останавливаюсь на событиях недавнего прошлого лишь для того, чтобы показать, насколько неожиданное развитие получил проект, изначально задуманный для Полоцка – трудно было предположить, куда и к чему приведет показавшееся заманчивым и принятое предложение – выставить молодых белорусских скульпторов в великолепных свежеотреставрированных пространствах иезуитского коллегиума, ныне принадлежащих Художественной галерее. Я глубоко и искренне благодарен сотрудникам Галереи Ларисе Лысенко, Галине Рябенковой, Татьяне Явич и директору Полоцкого национального историко-культурного музея-заповедника Николаю Ильницкому, а также всем неравнодушным работникам музея-заповедника, которые вдохновили меня на этот проект и сделали все возможное для его реализации.

В экспозиции «Next Generation в белорусской скульптуре» были представлены десять авторов и, соответственно, десять разных тенденций/техник: Валентин Борздый с закованными в железо деревянными «телами»; Виктор Копач и его каменная пластика; Павел Герасименко, практикующий обобщенное синтетичное формотворчество; Константин Костюченко, работающий с литым металом; Павел Леонов, соединяющий





природные материалы в скульптурные композиции; Вадим Мацкевич, использующий сварку; концептуалист Костя Мужев и провокатор Максим Петруль; Андрей Осташов как наследник «реалистической» традиции; я также позволил себе присоединиться к «Next» с несколькими функциональными объектами.

Пространство для рефлексии, появившееся по прошествии нескольких лет, позволяет взглянуть на событие отстраненно, без неизбежной включенности в него, как непосредственного участника и организатора. Теперь я вижу, что интернациональные англицизмы в названии выставки оправданы, пожалуй тем, что она замышлялась как демонстрация «горизонтального» развития современной белорусской скульптуры – в глобализированном арт-мире без границ, который тогда, в начале двухтысячных, только открывался благодаря сети интернет и возможностям участвовать в зарубежных проектах. Разрушая прежние стилистические и тематические запреты, молодые скульпторы, казалось, ориентировались на освоение нового: обусловленных вызовами времени новых идей, ставшего вдруг относительно доступным «западного» опыта, новых технологий и материалов. Однако в процессе экспонирования выяснилось, что при всем при этом доминируют или по крайней мере легко прослеживаются все же «вертикальные» поколенческие связи. В этом нет ничего неожиданного, собственно от традиционного для нашего искусствоведения деления на поколения и отталкивалась выставка. Ландшафт нового, обозначенный «Next Generation», оказался очень знакомым, заявленные как «новые» тенденции выглядели закономерным продолжением существующих, что несложно показать, используя для сравнения произведения из постоянной коллекции Полоцкой художественной галереи, основу которой составляют станковые объекты, созданые предыдущей генерацией отечественных ваятелей.

Минимально обработанные природные валуны Виктора Копача представляются логичным этапом эволюции белорусской традиции «прямой работы с камнем»[2], ранние примеры которой мы находим в собрании Галереи – это «Мечты» (1984) Александра Финского и «Сомнения» (1990) Геннадия Буралкина. Оба названных автора нащупывают форму и композицию в массе камня, следуя естественным выпуклостям и впадинам и не предпринимая усилий для кардинального изменения доставшихся им гранитных блоков. По сравнению с ними, Копач еще более тактичен и, что немаловажно, нефигуративен – соответственно, большинство его объектов опредмечивают более широкие, абстрактные понятия. Любопытно, что в экспозиции «Next Generation» присутствовала копачевская работа, переходная от фигуративности старших товарищей к абстракции и символистичности, – «Дажбог», созданый в 1998 году: два валунчика смешным снеговиком один на другом, на нижнем намечены скрещеные кисти рук, а верхний прищуренные глаза и благостная улыбка превращают в портрет языческого божества.

Границы традиционной «работы в материале» значительно раздвигает – но не выходит за них – Павел Леонов. Используемые им материалы и их сочетания вполне обычны для белорусской скульптуры, в чем можно убедиться, обратившись к полоцкой коллекции. Но, в отличие от старших собратьев по скульптурному цеху, Леонов понимает материал не просто как субстанцию для создания пластических объектов. У молодого скульптора он получает смысловую самостоятельность – значимость материи доминирует над пластикой. Свойства выбираемых материалов для Леонова – основа изобразительного «языка» его скульптур. К примеру, теплота, текучесть линий и текстура полированого дерева в «Поцелуе» (2000) гораздо важнее и выразительнее формального решения произведения – зритель получает основной объем информации, вплоть до тактильной, именно от материальной составляющей этого выразительного объекта.

Истоки современной формализации обнаруживаются, к примеру, в «Предчувствии» (1990) Финского. Еще несколько робко Финский обобщает объем, удаляя мелкие детали и универсализируя крупные. И с десятилетним интервалом и гораздо большей решительностью примерно тем же в новой белорусской скульптуре занимаются Павел Герасименко и Максим Петруль. «Дождь» (2002) самого характерного нашего, без манерностей, формалиста Герасименко – та самая программная работа, все еще находящаяся на пике формалистической тенденции в отечественной скульптуре. Проти-



П. Герасименко. Дождь.
Смешанная техника. 2002



В. Копач. Дажбог.
Гранит. 1996



В. Слободчиков.
В лодке. *Силумин.*
1994

На стр. 73:
К. Костюченко.
Скорость. *Бронза. 1999*

На стр. 73:
В. Мацкевич. Зиккурат.
Железо, гранит,
сварка. 2000

На стр. 73:
В. Борздый. Матрешки.
Дерево, металл. 2003

вопоставление простых и пластичных объемов произведения, их напряженное, но гармоничное напряжение полностью определяют содержание.

Если речь идет о металле, а точнее, о богатой декоративной поверхности, которую дает этот материал, то в раскрытии ее новых возможностей, вне сомнения, первопроходец Владимир Слободчиков. В полоцком собрании этот плодовитый творец представлен всего одной работой – «В лодке» (1994), демонстрирующей присущую его лучшим произведениям генерализацию до схематичности петроглифа. Архетипичность знаковой композиции здесь соседствует с повествовательностью, все же несколько многословной в сравнении с упомянутой выше работой Герасименко, а вот декоративная текстура поверхности, которую Слободчиков дает в этом алюминиевом отливке – явление новое для 1990-х. Скульптор использует «фирменную» фактуру, состоящую из небольших, равномерно распределенных по всей площади фигур, округлых рельефных мазков и тонированную таким образом, что между блестящими точками остается темная глубина, создающая своеобразное мерцание вокруг скульптуры. В экспозиции «Next» сложность железной «брони» объектов Валентина Борздого или же игра различных металлических текстур в сварных конструкциях Вадима Мацкевича – несомненно являются продолжением слободчиковского тренда декоративизации и «означивания» поверхности.

Формальные эксперименты в металле Константина Костюченко также выглядят как следование линии Слободчикова, его непосредственного преподавателя в Белорусской государственной академии искусств на момент проведения нашей выставки. Вместе с тем молодой автор мыслит не символами, как его наставник, а пространственными конструкциями и поэтому выбирает литье как технику, позволяющую на этапе проработки в глине или пластилине свободные взаимодействия между формой и воздушной средой. Лишь в дальнейшей разработке и уже под найденное пространственное решение Костюченко подбирает адекватный материал – бронзу или чугун. Тем не менее, работая в фигуративном ключе, скульптор следует общей для национальной скульптуры (и в большей или меньшей степени присутствующей во всех экспонатах полоцкой коллекции) тенденции «реалистичности», основанной на добротном академическом тренинге.

«Next Generation» актуализирует также и фундаментальные исторические тенденции национальной скульптуры. Стальсварка Мацкевича перекликается со стилистикой Леонида Зильбера – основателя одного из двух основных направлений белорусской станковой пластики конца 1980-х – начала 1990-х, соединяющего декоративность с конструктивностью, модульностью. Работ Зильбера, к сожалению, нет в собрании Галереи, зато творчество пионера второго направления, тяготеющего к обострению концептуального содержания при использовании оригинальных пластических решений в обобщенной, знаковой стилистике, – Галины Горовой – представлено в избытке. Наиболее явно «продолжает дело» Горовой экспонент «Next» Костя Мужев. Сравнение «Излома желтого» и «Сокращенного фиолетовым», выполненных Мужевым в год открытия выставки, с «Раздумьями» Горовой, работы 1990 года, выявляет ряд похожестей. Кроме материала – дерева, работы двух скульпторов разных поколений роднит полихромия, а также характерная схематичная формализация. Причем оба этих компонента у младшего из коллег доведены до крайности: цвета исключительно ярки, форма обобщена









К. Мужев. Излом желтого. *Дерево. 2004*



М. Петруль. Америка. *Пластик, акрил. 2004*

до предела. При этом скульптуры Мужева более расплывчаты в концептуальной части, в то время как Горовая формулирует свои объекты совершенно осмысленно – ее послания зрителю более чем конкретны.

И, наконец, стилистические девиации белорусского женского этюда, представленные в рамках «Next» Андреем Осташевым, в полоцкой коллекции прослеживаются от самых своих корней – соцреалистических ню Алексея Глебова.

Таким образом, «Next Generation» демонстрирует преимущественно продолжение и развитие существующих в белорусской скульптуре традиций, и редкие фрагменты действительно нового, такие как содержательная провокационность Петруля, принципиальная невысказанность Мужева, функциональность моих работ – наперечет. Кроме того, эти экзотические элементы горизонтальности выглядят новыми лишь локально, являясь общими местами интернациональных арт-практик.

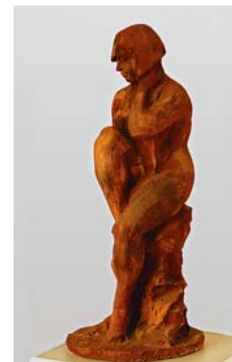
Возможно, нашей выставке не хватало скульптуры на национальную тематику – все же «Next» была подборкой скорее технических тенденций, ориентированных вненационально. Историческую тему в белорусской скульптуре, конечно, трудно назвать новой – но нельзя не отметить новую волну интереса к ней. Стезю «этнографизма»[3] вслед за Александром Шатерником, представленным в собрании Галереи «Дреговичами» (1984), «Извечным» (1984) и «Полочанкой» (1999), сегодня выбирают такие молодые авторы, как Александр Шаппо, Владимир Пипин, Валерий Колесинский и многие другие. Из них я бы выделил Алексея Сорокина, который идет «немного дальше» своих коллег, работающих с патриотической темой: абстрагируясь, отдаляясь от нарративности, он раскрывает исторические факты не как застывшие по фотографическому принципу иллюстрации, а как концепты. Впрочем, это интересное и важное тематическое направление стоило бы собрать в рамках отдельной выставки, исключительно уместной в древних стенах Полоцкого иезуитского коллегиума.

В остальном же, кроме этого «исторического» провала, «Next Generation» – легитимный «мостик» из 1990-х в середину 2000-х – подборка характерных работ, вкупе с не менее характерными произведениями полоцкой постоянной коллекции, отражающая оригинальную ситуацию в белорусской станковой скульптуре на переломе тысячелетий.

Собрание Галереи дает перспективную глубину фиксируемому «Next» этапу, на котором современная белорусская скульптура все еще представляет собой замкнутое художественное явление – наследование принципов и методов наших творцов обусловлено сложившейся системой обучения, специфической профессиональной иерархией, локализованным культурным пространством. Перечисленные факторы замедляют поступательную эволюцию этого вида искусства – мы изолированы от радикальных изменений в понимании скульптуры на уровнях концепции, материала и взаимодействия с пространством – изменений, определяющих интернациональные художественные критику и практику последних десятилетий. В глобальном арт-дискурсе сам термин «скульптура» в настоящее время номинально охватывает широкий спектр отдельных видов искусства – от перформанса до лэнд-арта и виртуальных 3D-объектов. И если в свете неактуальности постсоветской дихотомии монументальности и станковости понятие «монументальной скульптуры» может быть скоррелировано с современными концептами, находящимися в его проблемном поле, такими как «общественное искусство» (public art), «место-специфичная скульптура» (site-specific sculpture), то станковая скульптура оказывается вне прогрессивной теории. Это понятие, такое весомое в советском ис-



Г. Горовая. Раздумья. *Дерево.1990*



А. Глебов. Этюд. *Гипс. 1958*

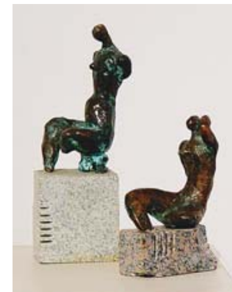


Экспозиция выставки в Полоцкой Художественной галерее

На стр.77: А. Осташов. Амазонки. *Бронза, гранит. 1999*

кусствознании, заменяется более узким определением «маломасштабная скульптура» (small scale sculpture) и служит для теоретизирования узкой коллекционной и коммерческой проблематики.

Некоторые «западные» черты все же проникают в современную отечественную скульптуру. Прежде всего это коммерциализация, – к примеру, последние бронзы Асташова – детализированные манерные дети с тематическими атрибутами – хорошо продаются. Следует только радоваться успеху друга, однако его ранние работы, вошедшие в «Next Generation», представляются мне более искренними. Если скульптор, работающий в рамках традиционного станковизма, волен создавать каждое произведение как уникальное творческое мини-кредо, то его коммерчески ориентированный собрат обречен эксплуатировать однажды найденный удачный пластический ход, стилистику или тематику, обеспечивающие «узнавание» его произведений как «товара». Таким образом, как это ни парадоксально, некоммерческие объекты художников-традиционалистов выглядят более свободными и экспериментальными, чем серийные работы их включенных в художественный рынок коллег.



Новое в отечественной станковой пластике проявляется в оттачивании визуального языка и совершенствовании спектакулярностей, процессах, вполне синхронизированных с современными веяниями в «белых кубах» галерей и международных арт-ярмарок. И над этим стоит задуматься, так как галереи и ярмарки – это институции, разумеется, коммерческие. Означает ли эта особенность белорусской станковой скульптуры ее потенциальную готовность к включению в грядущие рыночные отношения? Судя по вышеописанному примеру Асташова, – пожалуй, да.

С точки зрения «чистого» критического дискурса, основная проблема экспозиции «Next» – ее традиционализм. Винтажная модель инсталлирования «произведений на подставках», конечно, не обеспечивает определяющего в современном искусстве взаимодействия со зрителями. Если будущее молодой белорусской скульптуры – это эксперименты с пространством и социумом, то наиболее важное «новое» в нашей выставке – ее образовательные аспекты: перформанс Мужева на открытии перед зданием Галереи, а также входящие в проект и посвященные современной скульптуре моя публичная лекция в Полоцке и наша общая конференция в Минске.

Как бы то ни было, эволюция белорусской скульптуры продолжается вне зависимости от того, насколько удачной была наша полоцкая попытка проиллюстрировать ее определенный этап. Пять лет – это серьезный срок, возможно, опыт организации подобного проекта пришло время повторить?

[1]Шарангович Н. Next generation у беларускай скульптуры // Мастацтва.– 2005.– № 4.– С. 46–49.

[2]Метод предполагает непосредственный контакт скульптора с каменным блоком, минуя академическую строгую этапность, а именно: работу в глине, перевод и доводку в гипсе и далее точное копирование гипсовой модели в камнетесной мастерской – последовательность создания каменной скульптуры, практикуемую старшим поколением белорусских ваятелей и особенно широко Заиром Азгуром.

[3]Термин, введеный и используемый Петром Василевским. См: Васілеўскі П. На шляху да саміх сябе // Мастацтва Беларусі.– 1988.– № 4.– С. 50.



Гаврилюк Любовь Юрьевна

член Экспертной комиссии БОО «Фотоискусство»

На стр.79: Берег Припяти. *Наровлянский район. 2009*

На стр.79: Озеро Курганистое. *Миорский район. 2009*

Л. Ю. Гаврилюк

Сергей Плыткевич: «Планета Беларусь – идеальная планета, о которой можно мечтать»

На сегодняшний день Сергей Плыткевич – художник одной большой темы. И эта тема – Беларусь. Естественно, это не означает, что он не снимает другие страны или не работает в других жанрах. Конечно, работает. Но авторская тема, тема, которая разрабатывается целенаправленно, профессионально, на протяжении многих лет, – это Беларусь. «Нечаканая», экзотичная (альбомы 2003, 2005, 2007 годов), Беларусь с высоты птичьего полета, мир ее людей и животных, природа и памятники истории – все это составные части единой темы. Все или почти все они увидели свет как печатные издания, часто в сотрудничестве «Рифтура» с различными структурами, но прежде всего это авторские проекты фотохудожника Сергея Плыткевича.

Пространство как эстетическая категория, пейзаж как отдельный фотографический жанр со своими законами, не существуют для Сергея Плыткевича сами по себе. Он работает с особым пространством – всей Беларусью, которую действительно понимает как планету, во многом еще не познанную. Но автор сознательно приподнимает ее образ над обыденностью, считая, что к такой идеальной Родине должны стремиться мы все. Показательно, что при этом Плыткевич не отделяет себя от этой совершенной планеты, между ним и самым живописным, самым органичным природным ландшафтом нет большой дистанции, так характерной для взгляда стороннего наблюдателя.





В этой же парадигме – белорусского, четко идентифицированного пространства – выстраиваются понимание красоты и система образов. В этих же рамках происходит работа с цветом и композицией. Ни одна из художественных концепций для Сергея не умозрительна, не абстрактна, ни одна не используется автором формально.

Это традиционные для белорусской художественной школы представления о гармонии, но не самая традиционная цветовая палитра пейзажей, от которых зритель ждет привычного романтического флера. Всю гамму синих и зеленых тонов, охры – так называемых экологических цветов – Сергей Плыткевич делает такой насыщенной, что стереотипное представление о Беларуси, сдержанно льняной и васильковой, забывается напрочь. Плотные тона наиболее выразительны в альбомном варианте (фотоальбомы «Мая Беларусь», «Беларуская экзотыка», «Нечаканая Беларусь»), где благодаря ярким краскам каждая страница становится сгустком энергии. В галерейной экспозиции лучше выглядят более светлые отпечатки: создается ощущение большего простора, воздуха, открытости, снег наполняется свечением, а озерная гладь делается совсем прозрачной. Небольшая компьютерная обработка усиливает это впечатление, не разрушая фотографического изображения в целом.

В отличие от живописи, которая требует от художника рождения образов, прежде всего в сознании, у фотографа выстраиваются особые отношения с реальностью. В силу специфики фотографии как вида искусства выбор объекта фотографирования и взаимоотношения с ним приобретают совершенно иное значение. Художник не придумывает образ, он ищет его в сложном сплетении цветов и форм, которые создала природа.





Сергей Плыткевич поясняет: «В момент, когда найдены объекты съемки, нужный ракурс, когда ловишь удачный свет, создается колоссальная концентрация энергии. И в то мгновение, когда ты нажимаешь на кнопку спуска затвора, происходит разряд этой энергии.

Для меня съемка не средство самовыражения, для которого можно использовать любой фон или предмет. Я ставлю для себя более высокую задачу, национальную и глобальную одновременно – воспитание в душах сограждан благоговейного отношения к своей стране и продвижение страны как таковой. Исходя из этого идет поиск красоты, это процесс осмысления, хотя и не всегда рациональный. Сверху тоже не все красиво: иногда пролетаешь огромные ровные территории, где нет ничего, за что бы зацепился взгляд. С трудом можно собрать интересную мозаику из нескольких объектов… И совсем другое дело, когда есть акцент: озеро, река, старый центр местечка, болото. Начинается «игра» вокруг него, и сочетание освещения, цветов определенной гаммы, особенностей времени года создают новый образ. Да, у нас нет моря и гор, но есть реки, леса, есть места, красивые всегда, – Браславские озера, заказники «Козьяны», «Ельня», пойма реки Припяти…

А особенности съемки с высоты, когда взгляд улетает на десятки километров, позволяют сделать обобщения – сравнить регионы, увидеть Беларусь как единое пространство.

При желании можно показать уродливым любое место, а можно сделать красивым и абсурд, например, курганы мусора, но для меня планета Беларусь – идеальная планета, к которой мы должны стремиться».

По жанру «Планета Беларусь» ближе всего к краеведческой фотографии: реки и озера имеют названия, облик местечек точно зафиксирован во времени. Безусловно, и весь про-



Женские мотивы.
Пойменная дубрава
в национальном парке
«Припятский».
2007



Стартуют
только мужики!
Полесский
радиационный
заповедник.
2007

На стр. 80:
Из серии
«Геометрия
природы». *2008*

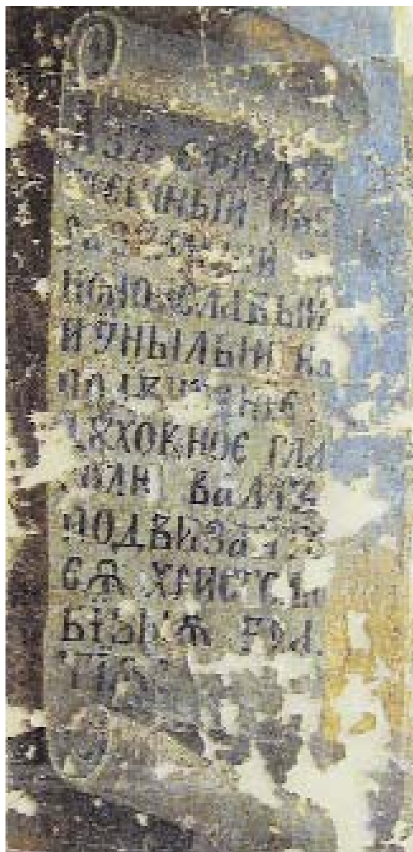


Несвижский дворец Радзивиллов. *2006*

ект отражает свое время, географические и климатические особенности реальной страны.

Однако эта фотография не выполняет функции документации природных и архитектурных достопримечательностей. Видимо, в этом случае следует говорить о междисциплинарном культурном уровне, когда «отрасли взаимодействуют между собой, и нет разрыва между дисциплинами, потому что социальное гуманитарное знание целостно. И ориентироваться нужно на эту целостность» (А. Михайлов), а не смотреть на мир ограниченно, в рамках своего жанра или региона. Убедительные примеры такого подхода известны как общеевропейская традиция еще XIX века, в частности, ее демонстрирует «Альбом исторических видов Польши» Наполеона Орды. Карандашные зарисовки и акварели при жизни автора были масштабным исследованием – с подробным планом посещения белорусских, польских, литовских земель, с приложением карт и исторических справок. Во многом благодаря «Альбому» (более тысячи рисунков) Наполеона Орды уже в XXI веке Беларусь можно смело называть «страной замков», руины которых и сейчас полны большего благородства, чем все, что построено в последние 100 лет. По прошествии времени ценность «Альбома» не поддается исчислению, это ценность для истории, для национального самосознания белорусов, для культурологии и краеведения, наконец, для истории архитектуры. Это означает, что поэтический язык и образное мышление автора оказались сильнее времени (и навыков рисования), они помогли проекту с годами не потерять, а приобрети еще большее значение и трансформироваться в качественно иные ценности. Перед нами не законченный когда-то проект, а развивающийся контекст. Будем надеяться, что «Планету Беларусь» Сергея Плыткевича ждет та же счастливая судьба.

Художественные произведения из собрания Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника



Фрагмент стенописи.
Свиток. *XIX в.*
Реставратор В. Ракицкий



Икона.
Константин и Елена.
Стеатит. XII в.



Икона.
Богоматерь Умиление.
Холст, масло. XVIII в.



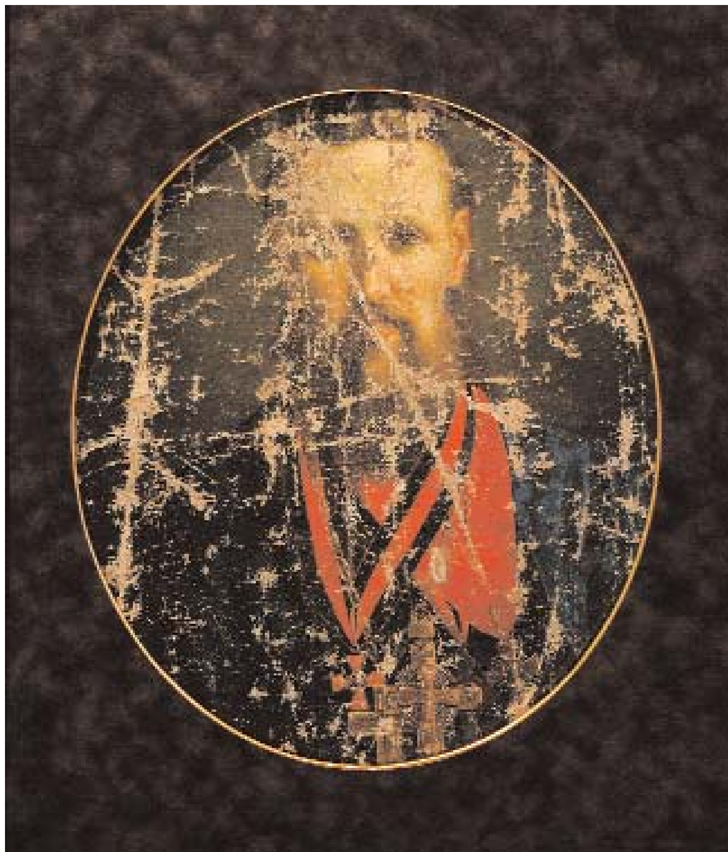
Икона.
Св. Варвара.
Холст, масло. XVIII в.



Икона.
Благовестие Анне.
Доска, темпера, позолота. XIX в.

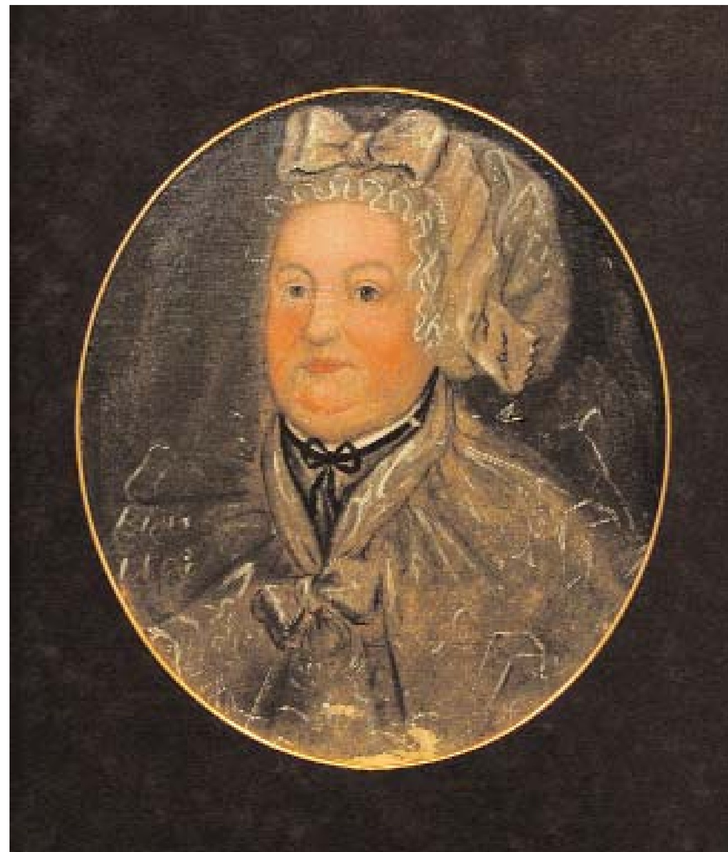
Икона.
Мария, св. Анна и младенец Иисус.
Холст, масло. XIX в.

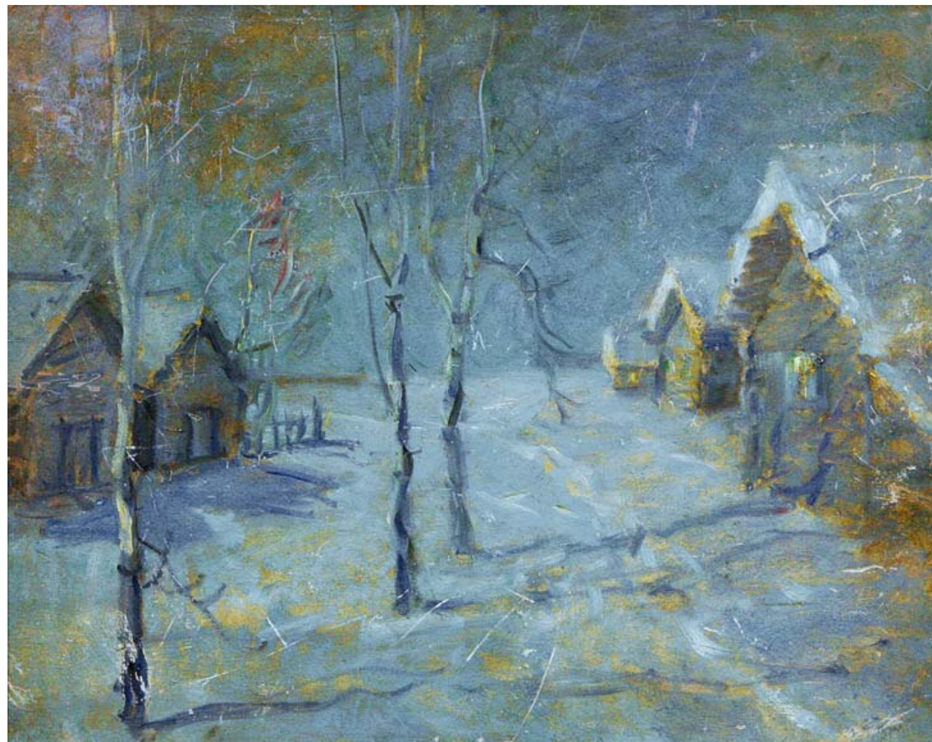




Неизвестный художник.
Портрет Иоанна
Кронштадтского.
Холст, масло. XIX в.

Неизвестный художник.
Портрет неизвестной.
Холст, масло.
XVIII в.





В. К. Бялыницкий-Бируля
Зимняя лунная ночь.
Картон, масло. 1940-е гг.



А. С. Бархатков
Весенний пейзаж.
ДВП, масло. 1962



М. Х. Довгялло
Вечернее облако.
Холст, масло. 1968



Я. М. Матеевская
(Правнучка И.Ф. Хруцкого)
Маки. *Картон, масло. 1960*



Н. И. Счастная. Хива. *Картон, темпера. 1959*



А. С. Корженевский. Вечер на Двине. *Холст, масло. 1958*



И. В. Карасев.
Пейзаж.
ДВП, масло.
1960-е гг.



Л. Д. Щемелев
Вечер на юге Вьетнама.
Картон, масло. 1970



А. А. Марочкин
Клюква.
Холст, масло.
1973





На стр. 98:
П. А. Данелия. Задумчивость. *Холст, масло. 1982*

И. С. Дмухайло. Весенний вечер.
Холст, масло. 1982



В.К. Цвирко
Красная крыша.
Холст, масло. 1982



И. М. Басов
Городской пейзаж.
Холст, масло. 1979



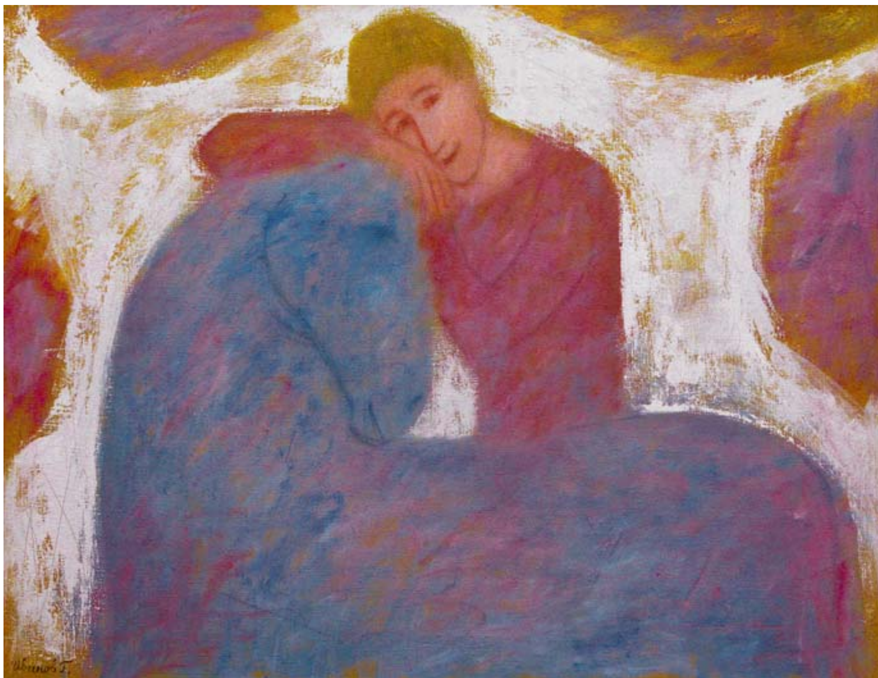
А. П. Журавлев.
Возвращение гигантов.
Холст, масло. 2000



В. И. Счастный
Прощай XX век.
Холст, масло. 2000



В. А. Шилко. Серебряный печальный день. *Холст, масло. 1996*



Г. Н. Иванов. Полуденный отдых.
Холст, масло. 2005



Н. А. Иванова. Виолончелист.
Холст, масло. 2007



И. Н. Шутова. Потерявшая крылья.
Бумага, см. техника. 1998





И. М. Столяров. Карьеры.
Бумага, акварель. 1980

На стр. 106:
З. В. Литвинова
Камни Армении.
Бумага, акварель. 1983



С. С. Каткова. Август.
Бумага, акварель. 1986



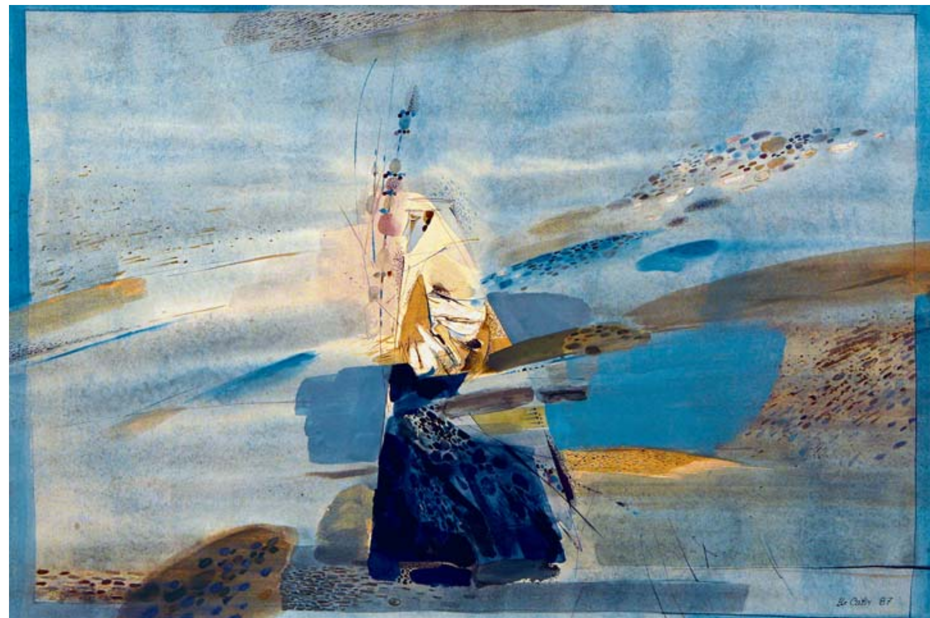
А. И. Мемус. Вечер в Шклове.
Бумага, гуашь, тушь. 1979



М. В. Левкович
Параллельные миры.
Бумага, акварель. 1998



Л. С. Антимонов
Опаленные деревья.
Монотипия. 1987



В. П. Савич. Движение.
Бумага, акварель,
темпера. 1987



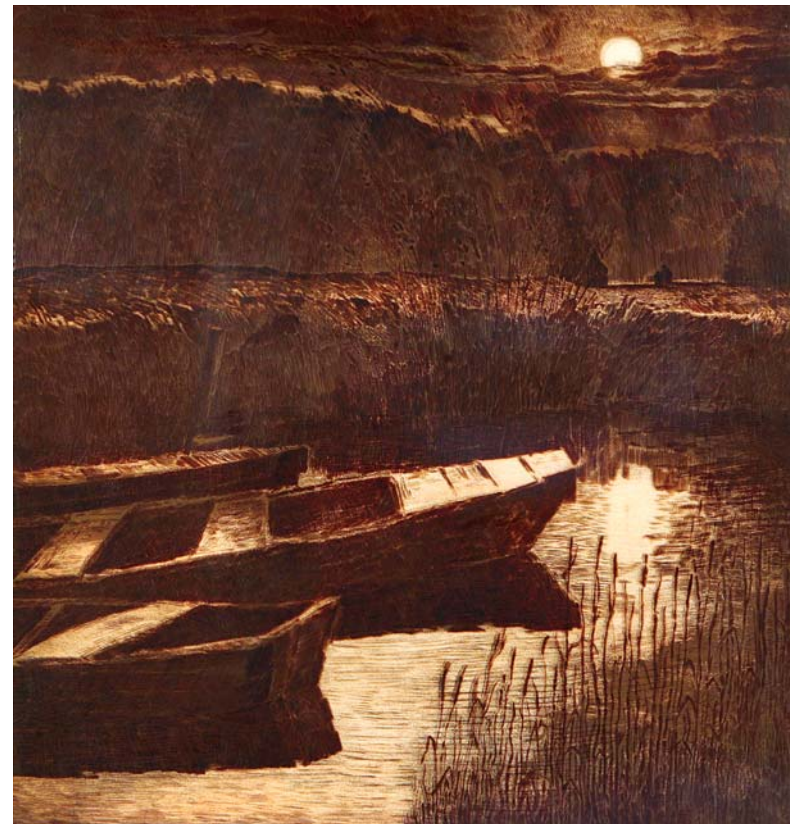


А. М. Кашкуревич.
Портрет Алены
Последович.
Сангина. 1986

Л. С. Ран
Церковь св. Марии
1762 г. дер. Борки
Брест. обл.
Офорт. 1968



М. А. Карпук. Перед дождем. *Бумага, сангина. 1985*



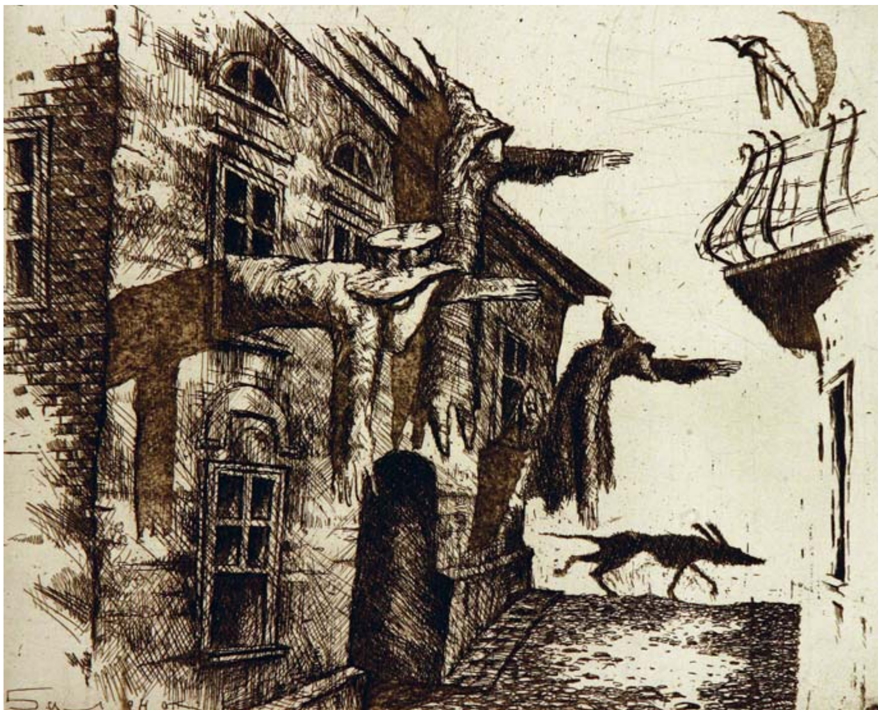
Г. П. Киселев. Пейзаж в лунную ночь. *Гравюра на пленке. 1977*



А. О. Последович
Натюрморт со снопом.
Сухая игла,
акватинта. 1977



На стр. 114:
А. В. Ильинов
Лето в деревне.
Линогравюра. 1985



С. В. Баленок.
Солнечным днем, пробегающему мимо,
с утра не евшему псу было все равно, что…
Офорт. 2000

Н. И. Байрачный
Иллюстрация к роману
Н. В. Гоголя «Мертвые
души». *Офорт. 1978*





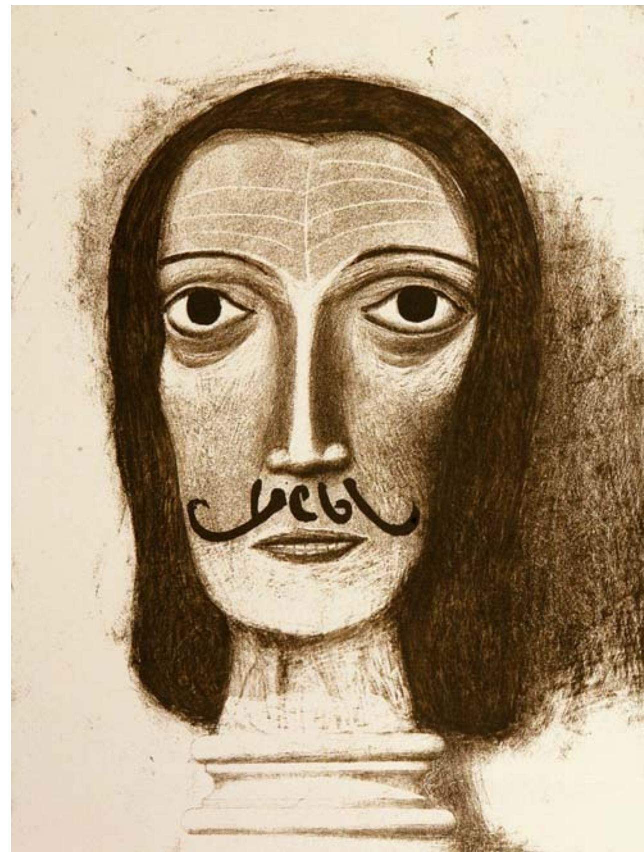
В. М. Букатин
Спасо-Евфросиньевская
церковь. *Линогравюра.
1999*



Н. Н. Поплавская
Зимушка. Браслав.
Литография. 1988



В.Н. Вишневский
Апостол Василий.
(Портрет В. Быкова).
Офорт, меццо-тинта.
2004



Р. П. Вашкевич
Немое кино.
Литография.
1995



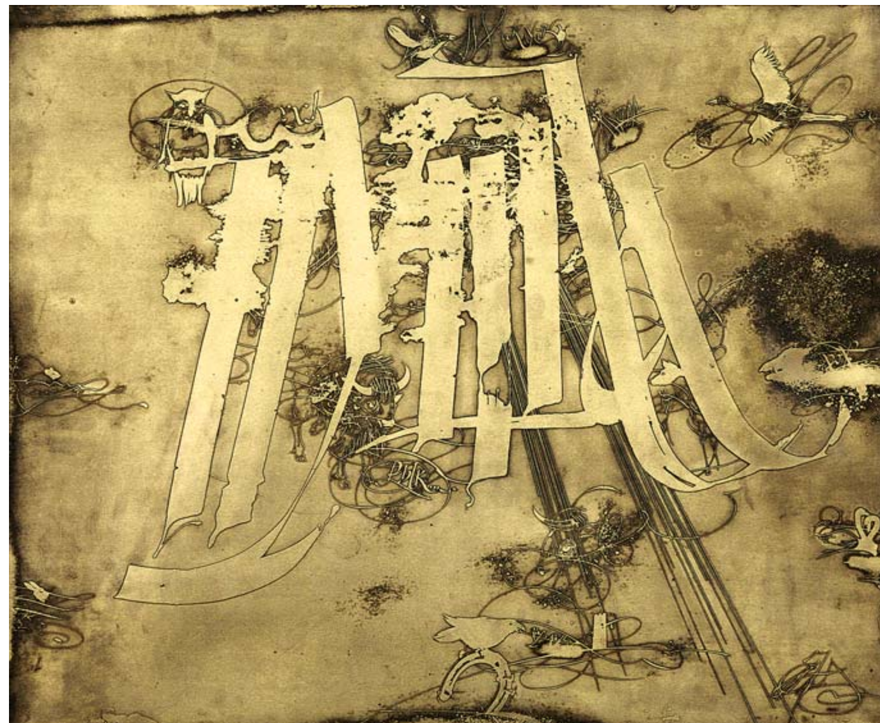
Г. Ф. Шутов
Софийский собор в Полоцке.
Карандаш. 1986



А. Т. Зайцев
Триединство.
Тиснение. 2000



Ю. В. Яковенко
Экслибрис «JoopSliep».
Офорт. 2002



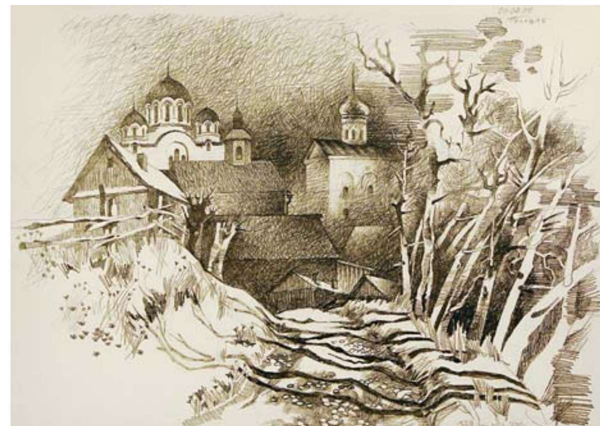
П. А. Семченко. Звуки пущи.
Металлография. 2002



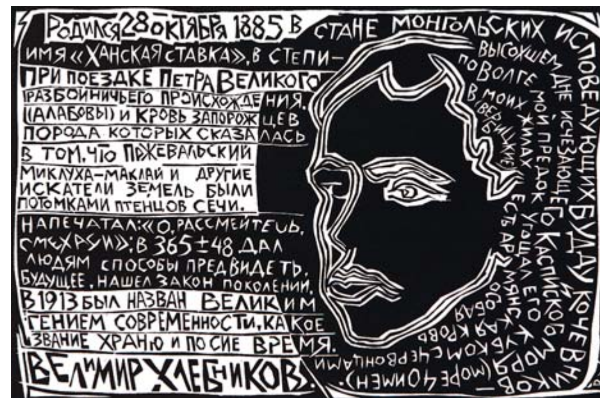
В. П. Слаук
Первый снег.
Офорт, акватинта. 2005



Т. Радзивилко
Интерьер.
Литография. 2002

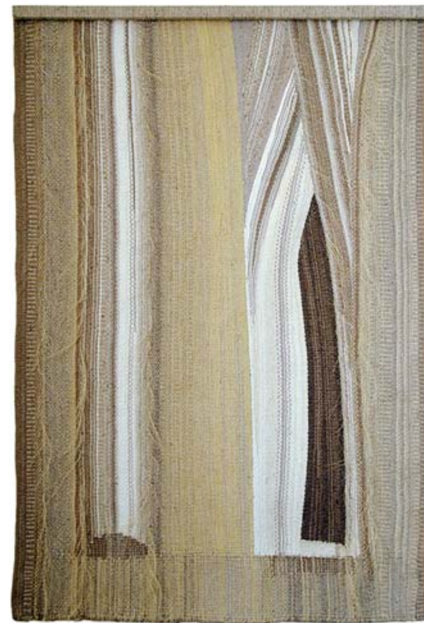


Е. С. Шатохин
Дорога к храму.
Карандаш. 2008



В. А. Провидохин
В. Хлебников.
Гравюра на дереве. 1987





Т. Козик.
Белое пространство.
Гобелен. 1998



Т. Козик
Зеленое пространство.
Гобелен. 1998

На стр. 124:
Л. Н. Густова.
Горы. *Гобелен. 1995*



С. С. Каткова. Вазы
«Белорусский пейзаж».
Керамика. 1990



В. Приешкин
Замок на песке.
Шамот. 1998

Содержание



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ГАЛЕРЕЯ
В ПОЛОЦКЕ

Автор-составитель
***Лысенко** Лариса Михайловна*

На русском и белорусском языках

Издание подготовлено
по заказу Национального Полоцкого
историко-культурного музея-заповедника
и Управления культуры Витебского областного
исполнительного комитета

211400, Беларусь,
г. Полоцк, ул. Нижне-Покровская, 22,
Тел./факс: (8 0214) 42 51 10;
(8 0214) 42 41 35

211400, Беларусь,
г. Полоцк, ул. К. Маркса, 2а,
Тел./факс: (8 0214) 42 41 35
www.polotskmuzey.vitebsk.by

Фото *С. М. Плыткевича*
Редактор *А. И. Соломевич*
Художественное редактирование
и верстка *Е. Г. Дашкевич*
Цветокорректура *Е. С. Касилович*

Рекламно-издательское
унитарное предприятие «Рифтур»
220004, Беларусь
г. Минск, пр-т Победителей, 19а
Тел.: (017) 226 94 90, 203 27 14
E-mail: print@tio.by

Лицензия №02330/0494305
от 02.03.2004 г. выдана
Мининформации Республики Беларусь

Отпечатано в типографии «Донарит»
Лицензия №02330/0056891 от 30.04.2009
выдана Мининформации Республики Беларусь
Тираж 500 экз. Заказ

ISBN 978-985-6919-04-9

